



TRATAMIENTO DE LA FICCIÓN ESPECULATIVA EN LAS EDITORIALES INDEPENDIENTES ARGENTINAS

MARTÍN FELIPE CASTAGNET
IDIHCS - UNLP

La ficción especulativa y las políticas editoriales conforman en Argentina dos campos de estudio con sus propias tradiciones bibliográficas, cuyo entrecruzamiento ha sido raro o más bien nulo.

Paradójicamente, es en la ficción especulativa donde más resulta indispensable analizar el influjo de la industria editorial en el origen y conformación de un género. “More than in any other popular genre, and for that matter more than in most publishing in general, sf’s editors and publishers have from the beginning played a highly visible and sometimes controversial role in the evolution and ideology of the field and its readership” (Wolfe 2003: 96).

Los géneros englobados por la llamada ficción especulativa son principalmente la ciencia ficción, el fantástico y el horror,¹ así como también el relato utópico, apocalíptico o de historia alternativa; pertenecen a los llamados géneros marginales o masivos, los cuales han sido objeto del rescate histórico, la valoración crítica y la reflexión teórica a partir de la década del ’60 (García 1999). La aplicación del hiperónimo *speculative fiction* se realiza durante la misma época; por un lado, como un modo de escapar al encasillamiento y de acceder a un mayor reconocimiento de su valor literario; por el otro, como un aglutinador de mecanismos similares de generación de discursos. De igual forma, el término *sf* no funciona como una sigla inequívoca: es precisamente su polivalencia lo que le concede utilidad. La necesidad de un término unificador proviene de un imperativo de la industria para referirse a la totalidad de su propia producción.

Aun así, el entrecruzamiento crítico entre la ficción especulativa argentina y las políticas editoriales ha constituido un objeto sólo en las notas al pie o en referencias ocasionales. Resulta sintomático el por demás completo trabajo de Guillermo García

¹ Utilizo el término “horror” como traducción literal de la nominación anglosajona. El equivalente más próximo en español sería literatura de terror o gótica.



sobre la ciencia ficción, presente en la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik: se ha omitido, en las obras mencionadas, informar sobre las editoriales en que se publicaron en primera edición. Parecería ser que la ficción especulativa, llevando las convenciones del género a la práctica crítica, se materializa ex nihilo en el aire.

Los géneros literarios nunca existen en forma aislada; constantemente asumen diferentes funciones dentro del sistema de géneros en el que interactúan. En Argentina, las políticas tanto críticas como editoriales con respecto a la ficción especulativa encierran la contradicción entre una modalidad latinoamericana y las influencias foráneas, en este caso anglosajonas:

Most English-language sf is written by whites. While some African-American writers produce work that has fantastic or magical elements, this work is not generally grouped with sf or fantasy; it is instead published as and treated by critics as African-American literature. The magical realist elements of Mexican, Native American or Indian subcontinent literatures are also not published or reviewed as speculative literature (Leonard 2003: 253).

Elvio Gandolfo, en su estudio preliminar a *Los universos vislumbrados* (Antología de ciencia ficción argentina), parece concordar: “La ciencia ficción argentina no existe” (Sánchez 1995: 13). La afirmación es paradójica: si no existe, aunque sea en tanto ruptura, desde el título del libro se la está inventando. El peritexto (en este caso, título y estudio preliminar), tanto autoral como editorial, configura los géneros; en muchos casos, posibilita su surgimiento, y por esta razón se les prestará especial interés.

Más discutible aún que los términos utilizados para los géneros es la categoría de editoriales “independientes”. Vale preguntarse independientes de qué: para empezar, no son independientes ni del mercado ni tampoco de las categorías editoriales. Existen cifras que representan, de un modo cabal pero ciertamente inexacto, esta inclusión en el mercado (Saferstein y Vanoli 2011). ¿Qué sería entonces ser independiente? En principio, no pertenecer al 14% que supera los 10 millones de pesos de facturación anual, pero que concentra el 75% del mercado. Pero tampoco pertenecer al 18,5% de las medianas empresas, ni siquiera al 16% de las pequeñas empresas, que facturan desde 1.000.000 de pesos anuales según los rangos de facturación de la AFIP. En la actualidad, ser independiente parecería pertenecer a las microeditoriales que representan



hasta el 65% del total del mercado; de ese sector, el 23% factura de 1 a 100.000 anuales. En varios casos, editoriales de este tipo como Funesiana o Mancha de Aceite se enorgullecen de las tiradas bajas, al tiempo que construyen instancias de circulación propias. Esta característica se posibilita gracias al uso masivo de internet, pero una vez que las redes sociales se popularizaron en Argentina no puede decirse que las estrategias de la red son privilegio de los circuitos alternativos; una prueba es la aparición de un nuevo oficio: el community manager. Si el uso de la red como herramienta de difusión no es privilegio de las editoriales independientes, sí cabe decir que la utilizan de modo diferente.

Para este trabajo se ha elegido observar la publicación de obras que pueden ser leídas dentro de la ficción especulativa en cuatro editoriales independientes que poseen características muy diferentes: Interzona, Tamarisco, Clase Turista y Nudista.

Interzona, el primer caso a relevar, difiere de otras casas editoras porque tuvo varias etapas, en un fenómeno que se ajusta más a los traspasos de las grandes editoriales. Sus primeros editores fueron Edgardo Russo y Damián Ríos, aunque al poco tiempo Russo abandonó el proyecto para fundar otro (El Cuenco de Plata). Luego, cuando Ríos dio a un paso al costado en el 2005, se hizo cargo el novelista y periodista Damián Tabarovsky. A fines de 2008 los inversores del emprendimiento pusieron en venta Interzona, y al no encontrar compradores suspendieron las publicaciones, rescindieron los contratos del personal y dejaron de pagar a los autores. Recién en el 2010, el editor Guido Indij compró Interzona y el capital simbólico que la marca proveía.

En el 2004, durante la gestión de Ríos, Interzona publicó varias obras de género fantástico en su línea C, a cargo de Marcelo Cohen. La colección se caracterizó por publicar sobre todo traducciones de literatura contemporánea, lo cual se diferenció de la actividad de las editoriales pequeñas, que por lo general retraducen o traducen libros que ya no pagan derechos. Desde lo expresado en una gacetilla de prensa difundida por la editorial se observa un interés en ligar a Línea C con proyectos de períodos anteriores centrados en la traducción como fue el caso de Minotauro:

En pocas literaturas como en la Argentina lo fantástico ha informado con tanta fecundidad la corriente central. Acorde con esta tradición, el país desarrolló la de traducir narrativas extranjeras como un modo de asimilar



otras imaginaciones y propiciar mezclas innovadoras. Pero hace tiempo que esa práctica, la de elegir lo que se quería publicar de entre la literatura universal de un tiempo dado, se frustró por presiones del mercado mundial, a las que no ayudó poco nuestro descuido (Hacker 2004).

Bajo el sello de la colección se publicaron *Paz* de Gene Wolfe, *Preparativos de viaje* de M. John Harrison, *El azogue* de China Miéville, *August Eschenburg* de Steven Millhauser y *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* de Adalbert von Chamisso. La única obra argentina de la colección Línea C fue *Plop*, una novela apocalíptica del ya fallecido Rafael Pinedo. En su contratapa se puede leer: “Lejos de los habituales temas de la tecnología moderna, Plop es ciencia rudimentaria y ficción de las ruinas”. La aparición en el paratexto de la obra de las palabras que remiten y en este caso conforman el término “ciencia ficción” y a su vez no nombrar explícitamente al género es una característica constante del tratamiento editorial, como se verá más adelante.

La decisión de armar una colección específicamente de ciencia ficción y fantástico también fue obra del propio Cohen, “para no caer en la diletancia y porque soy un amante del género”. Cohen como autor creó un espacio futurista, compuesto por una red de islas interdependientes, que desde el libro de cuentos *Los acuáticos* llama el Delta Panorámico, “el mundo de las posibilidades de nuestro mundo”. No obstante, Cohen explicitó en una entrevista que al armar la colección descubrió que no había tanta buena producción de ciencia ficción contemporánea:

Después de la última oleada renovadora del cyberpunk, hay una gran desorientación. Por otra parte, la ciencia ha progresado tan rápido que es muy difícil pensar en dispositivos que signifiquen algún adelanto. La exploración de aquello que llamamos intimidad, que está constituida por los elementos del paisaje que ha hecho la cultura, está literariamente en una leve crisis. Como si hubiera un cambio de paradigma que no se llega a articular (Enriquez 2004).

Un estudio del tratamiento de la ficción especulativa en la industria editorial argentina debe preguntarse en qué consiste ese cambio de paradigma que, de a poco, comienza a observarse en los últimos años. La respuesta parece provenir de una frase de J. G. Ballard: “La ciencia ficción tiene que dejar de ocuparse del espacio exterior y el futuro lejano y ocuparse del futuro cercano y el espacio interior”.

Ese espacio interior está acompañado por tecnologías acordes. Ya no es la nave interespacial, sino la computadora personal. Lo digital era, antes, terreno de la ciencia



ficción; hoy lo digital es lo real, pero aún así la ciencia ficción contemporánea encuentra en internet un modo de configurar la construcción de la intimidad y la transmisión de la experiencia.

En la contratapa sin firma de *No alimenten al troll*, de Nicolás Mavrakis (2012), se lee: “La continuidad perversa de una novela técnica como un sobreviviente que vuelve perturbado del campo de batalla e intenta mirar lo actual a los ojos”. Sólo algunos cuentos de *No alimenten al troll* poseen elementos del género, aquellos que llevan a que en la contratapa se la denomine como una obra “técnica”. Siendo la informática una tecnología que avanza tan rápidamente, ¿hasta qué punto internet pertenece al realismo o a la ciencia ficción? En determinados casos, el presente de la narración ocurre un paso más adelante del presente. “Lo actual” es el futuro, o la sombra que proyecta el presente sobre el futuro.

A su vez, “el campo de batalla” posee una doble entrada. Por un lado, es el soldado que vuelve mudo del campo de batalla, según Benjamin en el ensayo “El narrador”. En este caso, la experiencia traumática que no se puede comunicar no es la de la guerra sino la de internet, la nueva tecnología que revela el resentimiento humano desde la figura seminal del troll. Este cinismo concuerda con los lineamientos centrales de la obra del “mismísimo” Michel Houellebecq, según como se lo menciona en el último cuento, y cuya primera novela tiene como título *Ampliación del campo de batalla* en la versión al castellano publicada por Anagrama. La referencia a Houellebecq es particularmente significativa en tanto varias de sus novelas poseen elementos que son tradicionalmente constitutivos de la ciencia ficción, sin que por eso se lo enmarque dentro de ese género ni desde la crítica ni desde las marcas paratextuales.

No alimenten al troll fue publicado por Tamarisco, una editorial de Buenos Aires fundada en el 2006 por Hernán Vanoli, Sonia Budassi, Félix Bruzzone y Violeta Gorodischer. Como muchas editoriales llamadas “independientes”, se caracteriza por el desarrollo de mercados particulares, a través de la ubicación del producto en las llamadas librerías boutique y fomentados a través de las redes sociales y el boca a boca. En este tipo de editoriales es importante destacar el doble rol de escritor y editor; también, en muchos casos, de community manager. En lo que respecta al mero funcionamiento, y no a la circulación de los libros, no es muy diferente a las editoriales independientes de épocas anteriores; en el caso mencionado de Minotauro, Porrúa



contrataba el libro, lo traducía, lo corregía, lo llevaba a la imprenta, seguía paso a paso el proceso, decidía las solapas; como firmar la traducción le parecía un exceso utilizaba diferentes pseudónimos de acuerdo a la calidad de la misma.

El caso de Vanoli es paradigmático: a su rol de autor y editor de Tamarisco se suma su labor como investigador, por el cual ya ha sido citado en este trabajo. Vanoli se reconoce deudor de Marcelo Cohen y publicó su primera novela en la tercera etapa de la ya mencionada Interzona. Los cuentos que conforman *Varadero y Habana maravillosa* (2010) transcurren en ese futuro cercano del que hablaba Ballard. No es casual que en la contratapa se los ubique en un “futuro perdido o un presente inaprensible”, a la vez que se considera al libro como una “actualización tercermundista de ciertas profecías de J.G. Ballard”. Habría que preguntarse seriamente, en la multiplicidad de roles que caracteriza a la dinámica de estas editoriales, si los textos sin firma ubicados en las contratas no pertenecen al mismo autor del libro.

Los cuentos de *Varadero y Habana maravillosa*, ambientados en una Argentina postindustrial atravesada por las necesidades insatisfechas y el turismo extranjero, encuentran una continuidad estilística y temática en un proyecto posterior de Vanoli: *Las mellizas del bardo*, novela breve publicada por la editorial Clase Turista dentro de la colección Saqueos en Greiscol. En esta nouvelle se presenta una Argentina matriarcal, donde las barrabravas son mujeres y dos de ellas deben realizar un viaje por la provincia de Buenos Aires junto al cyborg de Lionel Messi. La colección se autodefine como pulp; pese a no estar impresa con la precariedad material que definió al pulp, toma ese nombre por la reutilización de los géneros masivos que surgieron bajo ese modo de impresión. Por el contrario, la colección Saqueos en Greiscol posee una calidad de diseño e impresión superior a la de muchas microeditoriales localizadas en Buenos Aires.

No es la primera aproximación de Clase Turista al género. Fundada en el 2005 por Iván Moiseeff, Lorena Iglesias y Esteban Castromán, la primera etapa consistió en la publicación de la posteriormente bautizada “Colección Artesanal”: libros-objeto cuya factura remitía al contenido del mismo. En su caso más elocuente y ligado con los intereses de este trabajo, el *Manual de supervivencia para los días del Gran Desastre* fue editado con la portada completamente cubierta de pasto artificial de un par de centímetros de espesor; El *Manual...* construye un relato apocalíptico mediante la



utilización de otro género, el manual de instrucciones. En una segunda etapa, los editores encargaron a artistas de diversas ramas la creación de las diferentes obras que conforman Mental Movies: imaginar una película ideal y publicar su trama a modo de cuento en el revés del poster de la película, distribuido junto a un cd con una canción que funcione de soundtrack. En el relato escrito por Iván Moiseeff, el robot Mazinger Z de la serie animada japonesa de los '80 combate a la dictadura militar argentina.

La presencia de géneros masivos, la fijación con el soporte y la utilización del absurdo tanto en el caso de Saqueos de Gresicol como Mental Movies lleva a preguntar por las etiquetas utilizadas por la editorial. Siendo *Las mellizas del bardo* una publicación de buena calidad de impresión, ¿es el uso del absurdo lo único que la distingue de *Varadero y Habana Maravillosa*? En definitiva, ¿qué es lo que ocurre para que una obra sea publicitada con las etiquetas del género y en otra del mismo autor se las invisibilice? Con el sello de Tamarisco y durante el mismo año que *Varadero y Habana Maravillosa* se publicó a su vez el primer libro de cuentos de Luciano Lamberti, *El asesino de chanchos*. A mediados del 2012 Lamberti publicó por Editorial Nudista su segundo libro, *El loro que podía adivinar el futuro*. A diferencia de la clave realista presente en *El asesino de chanchos*, los cuentos de *El loro...* pertenecen en su mayoría a ese borde difuso entre la ciencia ficción y el fantástico. En la contratapa, Pablo Natale asegura: “Uno se sumerge en ellos al igual que varios de los personajes de estos cuentos, que van cayendo uno tras otro en una realidad paralela”. Una realidad paralela a la del lector, no a lo de los personajes, para los cuales la realidad no se bifurca sino que se transforma.

Lamberti es cordobés y es también en Córdoba donde funciona Nudista, cuyo director general y editor es el salteño Martín Maigua. El crítico Marcelo Díaz señaló: “Me llama la atención que si se realiza un monitoreo a partir de los últimos diez años de producción literaria en Córdoba aparecen textos que pueden ser leídos desde la s.f.”. El énfasis debe ubicarse en la expresión “pueden ser leídos desde”, ya que en ninguno de los casos se hace alusión a los géneros utilizados en el paratexto de los libros. En *Cielos de Córdoba* de Federico Falco, también publicada por Nudista, se conjugan la novela de aprendizaje junto con la iconografía propia de la ciencia ficción que circula en las sierras cordobesas (Díaz 2011). El protagonista, forzado a pasar de la niñez hacia la adultez casi sin transición, presencia hacia el final de la narración el avistamiento de un OVNI. El objeto volador no es con certeza una nave extraterrestre sino que se



constituye como un “no identificado”; así, el OVNI funciona de la misma manera que el género ciencia ficción: podría serlo, pero falta la identificación que así lo confirme.

Se puede confirmar entonces, en principio, la utilización constante de los procedimientos propios del género pero no de las etiquetas editoriales tradicionales que en su momento crearon el género. En el único caso donde se menciona es aquel que quiere hacer sobresalir los elementos pulp por sobre otros elementos que se encuentran en continuidad con otras obras de los mismos autores. Permanece la duda, dado lo recortado del corpus, si esta renuencia a usar el término es propia del desarrollo argentino o es un fenómeno de tipo mundial.

Finalmente, es posible aventurar que dado lo reducido del mercado particular que prefieren desarrollar las pequeñas y micro editoriales en Argentina, sobre todo mediante la utilización de las redes sociales, se puede afirmar que en muchas ocasiones los lectores ya saben previamente lo que van a buscar. La prominencia de un género sobre otro estaba determinada por la ubicación en anaqueles, mientras que en los tiempos de internet, las etiquetas son un corte transversal; los anaqueles de Amazon son ubicuos.

Bibliografía

- Díaz, Marcelo D. (2012). “Estrellas distantes: imaginación y técnica en las cercanías de Córdoba”, en: <http://viviendoenacapulco.blogspot.com.ar/2012/10/estrellas-distantes-imaginacion-y.html>
- Enriquez, Mariana (2004). “Plan de evasión”, en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1361-2004-12-19.html>
- Falco, Federico (2011). *Cielos de Córdoba*, Córdoba, Editorial Nudista.
- Gandolfo, Elvio (1978). “La ciencia-ficción argentina”. Jorge Sánchez, *Los universos vislumbrados (Antología de ciencia ficción argentina)*, Buenos Aires, Andrómeda.
- García, Guillermo (1999). “El otro lado de la ficción: ciencia ficción”. Noé Jitrik y Susana Cella (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé, 313-340.
- Hacker, Julia (2004). “Interzona Editora presenta su colección ‘Línea C’ de literatura fantástica”, en: <http://goo.gl/HfscX>
- Lamberti, Luciano (2010). *El asesino de chanchos*, Buenos Aires, Tamarisco.



- _____ (2012). *El loro que podía adivinar el futuro*, Córdoba, Editorial Nudista.
- Leonard, Elisabeth Anne (2003). “Race and ethnicity in science fiction”. Edward James y Farah Mendlesohn (ed.), *The Cambridge Companion To Science Fiction*. Cambridge University Press.
- Mavrakis, Nicolás (2012). *No alimenten al troll*, Buenos Aires, Tamarisco.
- Moiseeff, Iván, Lorena Iglesias y Esteban Casrtomán (2008). *Manual de supervivencia para los días del Gran Desastre. Ensayo Post apocalíptico*, Buenos Aires, Editorial Clase Turista.
- Pinedo, Rafael (2005). *Plop*, Buenos Aires, Interzona.
- Saferstein, Ezequiel y Hernán Vanoli (2011). “Cultura literaria e industria editorial. Desencuentros, convergencias y preguntas alrededor de la escena de las pequeñas editoriales”. 01-10 *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*. Buenos Aires, Aurelia Rivero, 69-100.
- Szpilbarg, Daniela y Ezequiel Saferstein (2012). “La independencia en el espacio editorial porteño”. *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*. Buenos Aires, Prometeo, 221-247
- Vanoli, Hernán (2010). *Varadero y Habana Maravillosa*, Buenos Aires, Tamarisco.
- _____ (2012). *Las mellizas del bardo*, Buenos Aires, Clase Turista.
- Wolfe, Gary K. (2003). “Science fiction and its editors”. Edward James y Farah Mendlesohn (ed.), *The Cambridge Companion To Science Fiction*, Cambridge University Press.