

La Edad de la Metahulla: colonialismo, naturaleza y el “hombre nuevo” en la novela gráfica de Ortega-Daniel

The Age of Metahulla: colonialism, nature and the “new man” in the graphic novel by Ortega-Daniel

Lorena Sánchez García

Pontificia Universidad Católica de Chile

Chile

lsanchez3@uc.cl

RESUMEN

En la novela gráfica *1959. Metahulla 2*, de la dupla chilena Ortega-Daniel, el descubrimiento de un metal precioso y radioactivo descubierto en la costa de Arauco en 1869 convierte a Chile en una superpotencia mundial, entrando así de lleno en la lucha imperial de apetitos colonizadores. Así, este trabajo explora, a través de cruces entre los estudios culturales y visuales, los conceptos de colonialidad e imperialismo propuestos por Linda Tuhiwai, y su relación con la naturaleza; mientras que además, siguiendo a teóricos como Hall Foster, Ana Butto y Emmanuel Alloa, se hace una lectura en torno a la desublimación del cuerpo femenino, al uso del archivo patriarcal, así como a los diferentes sistemas de representación del héroe y el hombre nuevo en esta novela.

Palabras clave: *Colonialismo, naturaleza, novela gráfica, desublimación del cuerpo femenino, hombre nuevo*

ABSTRACT

In the graphic novel *1959. Metahulla 2*, by the Chilean duo Ortega-Daniel, the discovery of a precious and radioactive metal on the coast of Arauco in 1869 turns Chile into a world superpower, thus entering fully into the imperial struggle of colonial appetites. This work explores, through theoretical intersections between cultural and visual studies, the concepts of coloniality and imperialism proposed by Linda Tuhiwai, and their relationship with nature. Additionally, following theorists such as Hall Foster, Ana Butto, and Emmanuel Alloa, it offers a reading around the desublimation of the female body, the use of the patriarchal archive, as well as the different systems of representation of the hero and the new man in this novel.

¹ Este texto se adscribe al Proyecto Fondecyt 1220021 “La letra y la mirada”, ANID.

Keywords: *colonialism, nature, graphic novel, desublimation of the female body, new man*

INTRODUCCIÓN

Charlie Marlow lo había hecho antes: navegar un río hasta los últimos confines terrestres, ir en la búsqueda de un hombre a cargo de la explotación del marfil, planear su regreso a la estación central de la compañía. El europeo Kurtz también lo había hecho antes: dejarse seducir por la locura, por la fiebre del oro africano; el más brillante de los agentes convertido en el rostro del terror. Marlow, marino inglés, había narrado ese viaje, aquel que lo conduciría no ya a la oscuridad de la naturaleza misma, a lo impenetrable y selvático de la jungla, sino a las profundas tinieblas del corazón humano. Esa, a grandes rasgos, es la sinopsis de la novela del polaco-británico Joseph Conrad, titulada precisamente *El corazón de las tinieblas*; aunque de igual manera podría ser una entrada de lectura a *1959. Metahulla 2*, novela gráfica de la dupla chilena Francisco Ortega y Nelson Dániel.

La pista no está oculta: sirve de epígrafe al introducir este cómic latinoamericano. Como Marlow, el narrador de esta historia también se embarca en una travesía marítima en busca de un emblemático guerrillero, quien, como Kurtz, se erige como “guardián” del yacimiento de un curioso mineral. Si sustituimos el marfil por la metahulla —esa piedra azul brillante y radioactiva descubierta en la costa de Arauco en 1869 que convirtió a Chile en una superpotencia, para los efectos narrativos de esta historia—, a Charlie Marlow por el doctor y genetista Salvador Allende, y al señor Kurtz por el capitán del servicio de elite de la inteligencia militar de la Alianza del Pacífico, Ernesto “Che” Guevara, entonces parte de las piezas de este argumento están sobre el tablero. El resto aparecerán más adelante. Antes, comencemos revisando la estructura de esta novela chilena.

Lo primero que el lector debe saber es que *1959* es la segunda parte de la saga metahullana que iniciaron los historietistas chilenos con *1899*; así, en este volumen no sólo encontraremos la historia central, en forma de novela gráfica que transita por varias líneas temporales,² sino además una

² Una primera parte ocurre en 1941, cuando el Imperio Zarista ataca Pearl Harbor. El Che Guevara es aún un niño, y Allende un científico del proyecto secreto Amen (Avanzada Metahullana Encubierta) que usa el mineral para el desarrollo de la inteligencia artificial y la manipulación genética en humanos. La segunda línea temporal sucede 18 años después de este ataque imperial: estamos en febrero de 1959, la Revolución Cubana no existió, pero sí la guerra imperialista entre el Oeste (con la Alianza del Pacífico, integrada por Norteamérica y la Confederación Patagónica de Andinia, como puntas de lanza) y el Este (con el Imperio Zarista a la cabeza). A lo largo de la novela gráfica, además, se producen ciertos *flashbacks* o retrocesos en el tiempo de la enunciación que ponen en contexto el momento en que

suerte de epílogo titulado “La Edad de la Metahulla” que relata, sólo en lenguaje verbal, acontecimientos relativos a la primera entrega de esta serie. Si en la historia central tenemos al científico Salvador Allende a cargo de la enunciación, en la segunda parte aparecerá el inspector y teniente Uribe como narrador y protagonista. Ambas figuras históricas, ambas masculinas. El libro cuenta, además, con un glosario de personajes, términos, siglas, etcétera, que contribuyen a nuestra inmersión en el multiverso metahullano.³

Justamente en el universo que se ocupa de *1959* centraremos parte de este análisis que iniciamos con algunas preguntas: ¿qué hubiese pasado si la Revolución Cubana no hubiese existido? ¿Y si el fantasma del comunismo nunca hubiese recorrido Europa y los Romanov no hubiesen sido asesinados por los bolcheviques? ¿Si el mapa geopolítico que hoy conocemos no estuviera dibujado de la misma manera en los planos cartográficos? ¿Y si el orden del mundo fuese otro, y Cuba y el Caribe hubiesen firmado tratados de anexión soberana con Estados Unidos; y Perú y Bolivia se unieran a una confederación andina bajo la tutela de Chile? ¿Podemos imaginarnos a Chile como una superpotencia mundial? Para esas interrogantes esta novela de Ortega-Daniel tiene una respuesta, o varias.

Bajo el manto de la ucronía, esa suerte de género literario más próximo a la ciencia ficción, esta obra se ocupa sobre todo de modificar ciertos referentes historiográficos para crear una historia alternativa donde el mundo que imagina toma caminos diferentes a los que realmente ocurrieron. Es en la divergencia historiográfica, especulando sobre un presente o futuro bajo circunstancias distintas, donde aparecen determinadas reflexiones sobre la historia y sus consecuencias; pero también sobre el presente y sus repercusiones futuras. En este universo, por ejemplo, Fidel Castro no está representado como el guerrillero que lideró la independencia definitiva de Cuba en 1959, sino como aquel que liberó a Nueva Tenochtitlán de las fuerzas del Eje zarista, como el general supremo de la Alianza del Pacífico; mientras que Salvador Allende y Augusto Pinochet son amigos; el primero no llega a ser presidente de Chile; el segundo, nunca llega siquiera al grado de general.

Así, con recursos estéticos que no se distancian del cómic anglosajón —por la estructura clásica de las viñetas, por el uso de las típicas onomatopeyas que sugieren actividades o efectos acústicos

se descubre la metahulla al sur de Chile, y su posterior aparición en Siberia, dando inicio así a la carrera armamentística y evolutiva entre ambos polos geopolíticos.

³ Al final de la novela entendemos que la metahulla crea dimensiones paralelas. La cita del poeta surrealista francés Paul Éluard, “Hay otros mundos, pero están en éste” (117), así nos lo revela.

como *crack*, *splash*, etcétera—, desde su argumento esta novela gráfica parece ser una de las más logradas, y más complejas, de la dupla Ortega-Daniel. Aunque, sin embargo, a nivel formal en ocasiones las cartelas —donde se coloca el texto que enuncia el narrador de la historia, y que funciona también para aportar elementos de contexto, como lugar, fecha, hora— y los globos de pensamiento se trastocan, generando cierta confusión en un lector que puede estar entrenado en la lectura y convenciones del cómic.⁴ De igual manera, si seguimos al teórico W.J. T Mitchell y su modelo de análisis sobre la literatura expandida, en cuanto a la sutura entre el lenguaje verbal y el visual esta novela falla en diversas ocasiones, pues en la mayor parte de la obra el lenguaje verbal aparece como apoyo a la imagen, constituyéndose una relación simétrica e invariable (Mitchell 186). Escasamente se produce una complementariedad entre estos sistemas semióticos: quizás una de las escenas de mayor sutura se produce cuando el narrador-Allende cuenta, en retrospectiva y en el interrogatorio con el teniente Antonov, la polarización del mundo a través de convenciones iconográficas como el uso de la imagen del cóndor, el águila y el oso para representar a Andinia, Norteamérica y el Imperio Zarista, respectivamente.⁵

Ahora bien, adentrándonos un poco más en nuestra propuesta de lectura, volvamos al inicio: porque la cita a *El corazón de las tinieblas* en esta novela gráfica no es gratuita. Las alteraciones históricas que, por ejemplo, sitúan al monitor de guerra peruano Huáscar en el puerto de Iquique como una suerte de museo flotante —como símbolo coleccionable del poderío chileno y que, leyendo desde Benjamin, se instaura no sólo como un documento de cultura, sino también como documento de barbarie, como patrimonio cuya procedencia que no puede pensarse sin espanto (Benjamin 52)—, tampoco lo son.

Más allá de lo ucrónico de este relato, en *1959. Metahulla 2* el colonialismo sobre los recursos naturales de la Tierra es la avanzada del imperialismo: la explotación, distribución y apropiación de la metahulla, como metal precioso, como el oro de El Dorado que todos quieren poseer, se convierten en el “fuerte y el puerto del alcance imperial” (Tuhiwai 48) tanto del Este como del Oeste, pero también en una amenaza para la sobrevivencia de la vida tal y como la conocemos en el planeta. En ese sentido, a partir de un intenso trabajo de archivo que aparece en relación al patrimonio patriarcal, en ocasiones la representación del héroe en esta novela ambientada en Chile

⁴ Ver, por ejemplo, en la última viñeta de la página 24 donde el uso de la cartela va desde una narración contextual, hasta los pensamientos del narrador-Allende sobre lo que estaba conversando con Fidel Castro.

⁵ Ver página 62.

está transmutada o sustituida por la del genocida que hace algunos “sacrificios” en nombre del progreso y de la “civilización”; mientras que la imagen del “hombre nuevo” no es ya la de aquel que batalla por la construcción de una sociedad más justa y equitativa, por una convivencia en comunidad, sino por la de una humanidad mejorada y masculina, que evoluciona gracias a su simbiosis con la tecnología.

Bajo esa hipótesis de lectura, y para realizar una crítica contemporánea, estructuraremos el análisis siguiente a partir de herramientas o categorías provenientes de los estudios culturales, de marcos teóricos sobre la literatura y la visualidad. En este cruce, será imprescindible visitar los modelos de literatura expandida de W.J. T Mitchell y Hall Foster, los presupuestos en torno a la colonialidad y al imperialismo ofrecidos por la profesora neozelandesa Linda Tuhiwai; así como la noción de archivo trabajada por Ana Butto, y los diferentes sistemas de representación que, desde los estudios visuales, propone el filósofo y profesor de estética Emmanuel Alloa. Dibujemos, entonces, algunas constelaciones.

LA NATURALEZA EXTRACTIVISTA (Y DESTRUCTIVA) DEL COLONIALISMO

A principios del siglo XVI nació la idea de una ciudad perdida en los territorios australes del continente americano. Una ciudad patagónica, rodeada de niebla y de difícil acceso, con increíbles riquezas. Sin dudas una historia que se alimentaba de aquella incesante búsqueda de El Dorado que llevó a los colonizadores españoles a saquear y despojar de recursos naturales a estas tierras. Según da cuenta la profesora e investigadora Macarena Areco, diversas obras chilenas hacen referencia a esa leyenda, entre ellas *La Ciudad de los Césares* (1936) de Manuel Rojas y *Pacha Pulai* (1936), de Hugo Silva; en todos los casos “se trata de historias violentas, en que las urbes terminan siendo destruidas” (167). Justo la segunda novela de las mencionadas, aparece citada en más de una ocasión en *1959. Metabulla 2*, situando a la novela gráfica de Ortega-Daniel en esa tradición de narrativas que se hacen eco del mito de la urbe austral.

La cita, de hecho, no aparece sólo como una referencia a la capital de Andinia —llamada precisamente Ciudad de los Césares (21)— que fuese construida como islas artificiales sobre el lago Nahuel Huapi y posteriormente también destruida por el primer ataque del Eje zarista. Aparece, además, para la segunda parte de la novela cuando el teniente Uribe, para 1934 y en un universo

distinto al que se representa en *1959*, se encuentra en un restaurante con un piloto de la fuerza aérea chilena de nombre Alejandro Bello, quien le entregó su diario de vida titulado justamente *Pacha Pulai*, y que habla de una ciudad perdida en la Cordillera de los Andes similar a un enorme “disco de oro”. La más notable de las diferencias es que acá la ciudad aparece transmutada en una suerte de nave espacial dorada, cuyos habitantes o tripulantes eran “unos seres pequeños y grises” (144). Es decir, si bien en la obra de Hugo Silva los habitantes de esa extraña ciudad son los pueblos indígenas, y el teniente Bello es quien llega en una aeronave, como un forastero; en el ficcionalizado diario que Bello le entregaba a Uribe en la novela de Ortega-Daniel se produce una inversión: los pueblos indígenas aparecen representados como extraterrestres, seres de otro mundo, “criaturas” de otro sistema solar que vinieron a investigar el acelerado cambio experimentado por la Tierra luego del descubrimiento de la metahulla y de cuyos saberes el gobierno chileno intenta sacar provecho, en favor de “toda la humanidad” (145). En este caso, sin embargo, si hacemos una lectura a partir de las categorías del profesor y filósofo Emmanuel Alloa, la representación reduplica o intensifica algo que está latente en la mirada del discurso colonial: bajo su prisma, los pueblos indígenas no son humanos y, por ello, están dispuestos en función del extractivismo de saberes y de fuerza de trabajo. Algo similar sucede con la naturaleza, expuesta al extractivismo de sus recursos bajo una lógica imperial que busca re-organizar y re-distribuir en nombre del progreso y de la ciencia. La destrucción de ciudades, sus comunidades, y el *memento mori* de la naturaleza expropiada son apenas daños colaterales para el imperio.

Mucho de esto aparece en *1959*, donde se hace énfasis en la carrera armamentística y genética que a partir del dominio de la metahulla llevan adelante las fuerzas geopolíticas representadas en la novela.⁶ En ese sentido, además, “el imperialismo se concreta a través de la promoción de la ciencia” (Tuhiwai 48); de ahí que ambos polos manipulen el mineral que extraen de la tierra para fabricar “superhumanos” y subyugar al otro en medio de un clima bélico. De ahí, además, que el ser humano intente emular con la naturaleza misma y modifique su propia genética para, por ejemplo, poder volar como los pájaros, como sucede con el biometahullano Alsino,⁷ cuyo ADN se cruza con el de un águila y un cóndor, y quien —a semejanza del conocido mito griego de Ícaro— busca superar las limitaciones físicas y terrenales del ser humano para ascender al cielo, en una suerte de reclamo estético y de conquista a la naturaleza. De manera que en la lógica imperial y de

⁶ Para saber más sobre estas fuerzas geopolíticas, ver nota 1.

⁷ Guiño textual a la novela y al personaje homónimos del escritor Pedro Prado.

dominación no existen límites. Nada puede estar por encima de la “civilización”, palabra que se repite una y otra vez en el texto, siguiendo la lógica colonial del argumento; ni siquiera la naturaleza misma que, bajo la mirada colonial, es sólo un elemento externo para su uso extractivo. El colonialismo, entonces, no opera únicamente sobre otros seres humanos, sino también sobre el entorno natural no humano, visto desde esa alteridad.

Por ello no es una sorpresa que la naturaleza esté representada desde su dimensión salvaje y amenazante. Lo que es una amenaza se puede conquistar; lo que es salvaje, se puede domesticar, nos dice la historia de nuestro continente. Pero los “temas de los colonizados se debaten en el idioma de los colonizadores” (Tuhiwai 65), por eso no es extraño que desde la enunciación misma, desde la óptica del científico y genetista, el megalodón sea “la mayor máquina de matar de la naturaleza”, una dimensión terrorífica que tiene su correlato en el sistema semiótico visual cuando aparece un tiburón de proporciones imposibles, con dientes monstruosos y desafiantes (*Metabulla* 39), al cual pretenden dar muerte justamente con el empleo de la ciencia y la tecnología: a través de un reactor de metahulla y de los superpoderes de la biometahullana Ayesha. Y es que si bien Allende, como narrador principal de la primera parte de esta novela, a veces cuestiona el avance de la ciencia — “El precio por jugar a ser dioses” (17)— y se llama a sí mismo “creador de superhumanos por obligación” (10), lo cierto es que al final de la trama se pliega a la idea de la evolución, al asusmirse como guardián “de los próximos días” (110-111).

Bajo esa óptica colonial, tampoco resulta extraño la representación de la Antártida en la novela, un espacio terrestre donde ocurre gran parte de esta historia en la medida en que es allí donde el Che Guevara supuestamente protege el oasis templado de grandes reservas de metahulla. Como una “imagen que nos devuelve una idea” (Alloa 10), y a través de una constelación de significantes, el continente blanco es representado como un infierno, como un espacio en desequilibrio, insano, como una suerte de manicomio de monstruos. La mención al Mar de Arkham como puerta de entrada al sur del mundo no es gratuita: este es el nombre de la ciudad ficticia creada por H.P. Lovecraft en varios de sus relatos, así como en los cómics de Batman; recordemos que el hospital psiquiátrico de Gotham City, donde son reclusos los villanos con problemas mentales, se nombra Manicomio Arkham. De igual manera, el río por el que navegan Allende y compañía en búsqueda del oasis del Che es nada más y nada menos que el río Styx (o Estigia, según su traducción del griego), el cual en la mitología griega constituía el límite entre la tierra y el mundo de los muertos, el umbral para llegar al inframundo. Sólo que acá es “un infierno de hielo en lugar de fuego”, dice la enunciación (75).

La idea de manicomio se completa cuando, ante la imagen de la cordillera antártica, Allende hace alusión al nombre que ocupa en esta representación: las Montañas de la Locura, y añade más: “la pesadilla de Prat” (78). Otra vez no es gratuito el intertexto con la obra homónima de Lovecraft, donde —como en *1959*, aunque con algunas variaciones—, un grupo de exploradores, liderados por un profesor estadounidense, hacen una expedición al continente antártico. Justo en esta novela de ciencia ficción publicada por el renombrado dios literario del terror cósmico, la inmensa cordillera era descrita de la siguiente manera: “La sensación que causaba aquella terrible visión era indecible, pues desde el primer instante era evidente una violación demoníaca de las leyes naturales” (Lovecraft, “En las montañas de la locura” 226). Nuevamente la idea pesadillesca de la naturaleza demonizada, que en *1959* también se explora a través de la imagen del gran monstruo marino, el Liopleurodon, un reptil supuestamente extinto, el más grande de los depredadores, gran señor de las profundidades que ataca a los expedicionarios.

Hay, sin embargo, otro matiz que introduce esta novela gráfica: esto es, cierta parodia al discurso ecológico sostenido en los últimos años por científicos, académicos, investigadores, quienes dan cuenta de que la Tierra está viva y que sus recursos naturales no son infinitos. Por eso en *1959* la metahulla parece tener agencia, explota sola, y destruirá consigo todo aquello que es “antinatural” (136). Como una serpiente que se muerde la cola, el colonialismo en su versión imperial explota, abusa del recurso natural, que a su vez amenaza con extinguirse y explotar la vida en la Tierra. El mineral que tanto necesitan los seres humanos para expandir su dominio y sobre el cual han sedimentado su idea de “civilización” parece pasarles factura, aunque todo parece indicar que, incluso cuando el fin del mundo está cerca, el ser humano se las ingenia para salvarse, al menos para salvar a algunos. Pareciera entonces que habita en esta novela cierta crítica a ese apetito voraz del imperialismo que consume y ve en la naturaleza sólo materia instrumentalizada para sus fines de expansión y poder.

LA MIRADA DEL PADRE: REPRESENTACIÓN DEL HÉROE Y DE LA MUJER

El archivo, nos dice Ana Butto, está en relación con el patrimonio; con aquel que se considera apreciable en la medida en que es memoria del padre, es decir, de un poder hegemónico y patriarcal. El uso de ese archivo, además, no sólo da cuenta de la cultura representada, sino también de quien

la representa (Butto 4); ese sobre quien recae el poder de la enunciación, el que tiene la herramienta para contar la historia. Hay en *1959. Metabulla 2*, como en muchas de las ucranías, un intenso trabajo con ese archivo; un archivo que no es sólo histórico, sino también cultural. El uso de los personajes históricos y literarios, incluso de las fechas, se convierten en una suerte de fondos documentales, de materia prima para esta novela. El *continuum* de la historia, sabemos, ha sido narrado por hombres, al menos desde el discurso hegemónico. Así, en *1959* el poder de la enunciación recae sobre los sujetos masculinos. Tanto en la primera parte, como en la segunda, el narrador es, además, hombre, blanco, occidental; y el archivo del cual se nutren ambos narradores es, en gran medida, patriarcal.

A inicios de la novela enseguida nos percatamos que Salvador Allende es el narrador principal de, al menos, este primer apartado. Su representación estética, si bien mantiene los icónicos lentes, lo despoja de la vestimenta oficial, y coloca una indumentaria de médico, a veces en jean y camiseta, con cierto desenfado en el nudo de la corbata, con la camisa remangada, fumando cigarrillo, rodeado de libros. Es el sujeto letrado y científico. Esta es una novela de ciencia ficción, de manera que tampoco es casual que la enunciación provenga del discurso científico. Como narrador, entonces, Allende es el que caracteriza la figura de Augusto Pinochet, quien estéticamente no mantiene ninguno de los rasgos de su contraparte en la realidad: aparece sin su capa, sin traje militar, sin gafas oscuras. La primera vez que lo vemos en escena —con rostro sonriente, de hombre bonachón— viene para, irónicamente, devolverle todo lo que le fue expropiado a Allende tras su desliz en el consumo de metahulla líquida. En este universo que nos ocupa, Pinochet es apenas coronel y difícilmente es nombrado por su apellido: es sólo Augusto.

Los individuos al posar imponen parte de su agencia, nos dice Butto (5). Así, la representación estética en esta novela de Pinochet está transmutada: del dictador en la realidad, estamos en presencia de un mero soldado en la ficción, con las manos detrás de la espalda, desprovisto de todo poder mientras está frente a Fidel Castro (25); en ocasiones vulnerable, como cuando cae al mar y su vida es amenazada por la ferocidad de un tiburón (43). Por su parte, Castro es el general supremo, y en su vestimenta se erige su rango: la típica boina militar, el traje, las insignias, la barba de rebelde. A ello se suma su altura imponente, su pose detrás del buró como figura que da las órdenes.

A nivel discursivo, sin embargo, la impronta del personaje de Castro es acaso menor, en comparación con la del Che Guevara. La representación del Guerrillero Heroico, al menos

estéticamente, también recuerda a su imagen clásica. El dibujante, en este sentido, no tomó demasiados riesgos: el archivo documental al que recurre es al de la icónica fotografía del cubano Alberto Korda, tomada el 5 de marzo de 1960, mientras Guevara miraba pasar el cortejo fúnebre de las víctimas del atentado al vapor La Coubre. Una de las imágenes más reproducidas de la historia. De manera que la boina de la estrella de cinco puntas, el cabello largo y desaliñado, la chaqueta de cuello alto que recorrieron el mundo en la primera imagen, permanecen en esta novela de Ortega-Daniel. Hay, sin embargo, una variación: la heroicidad del guerrillero, su mítica figura de revolucionario aparece transmutada o sustituida al final de la novela por la del genocida, aquel que para salvar a una parte de la humanidad es capaz de confabular con otros para masacrar a la mitad de esta. En ese sentido, si leemos desde Aloa, la representación por sustitución es también un acto que hace aparecer lo ausente (10), y lo ausente que fulgura acá es precisamente esa delgada línea que existe entre heroísmo y villanía, entre rebeldía y fanatismo, entre las ansias redentoras y las ínfulas sanguinarias de un poder que jura proteger a otros, mientras esos “otros” estén dentro de lo que consideran “nosotros”.

Me explico: desde el inicio de la novela el Che Guevara aparece como “el elegido”, el niño que debe crecer, le dice su padre a Allende (15); el que algún día acabaría con el horror, o eso suponemos. Desde las primeras páginas la enunciación erige al argentino como una suerte de mesías, salvador de la humanidad. No obstante, si trazamos algunas constelaciones, la literatura, el cine y el cómic de ciencia ficción están plagados de esta imagen: ahí están Paul Atreides en *Dune*, Anakin Skywalker en *Star Wars*, Eren en *Shingeki no Kyojin* y tantos otros; todos sujetos masculinos, quienes —como Guevara en 1959— pierden a su familia, y juran tomar venganza sobre aquellos culpables de su destino, erigiéndose, a su vez, como fuerzas redentoras de la humanidad oprimida.

Algo sucede por el camino con todos estos personajes, y Guevara no es la excepción; algo que desafía la noción de heroísmo y que los coloca en el lugar del genocida. Nótese cómo al final de la novela Guevara asesina a sus hombres, se pliega al discurso de la carnicería, a la pantalla de la guerra, como única manera de, según apunta el personaje de Miguel Grau, “proteger el legado de la civilización humana” (107). Guevara, además, aparece enfebrecido por la metahulla. Tras su reencuentro con Allende en las Montañas de la Locura, admite que el sacrificio de sus hombres era necesario: “La metahulla debe fluir, no hay nada más importante” (92), dice en una escena que sin dudas nos retrotrae a aquella donde el agente Kurtz, en *El corazón de las tinieblas*, también se deja consumir por la fiebre del metal y pide, enfurecido, salvar al marfil (Conrad 125). Así, el sacrificio de unos para la sobrevivencia de otros es el mito sobre el cual se ha montado la historia de

Occidente. Hoy, sabemos, muchas guerras se han iniciado con este pretexto, y la palabra “civilización” ha sido un dispositivo colonial de los imperios.

Ahora bien, desde la tapa misma de la novela, con Allende, Pinochet y el Che en el centro, se anuncia el discurso patriarcal: la historia de la humanidad es la historia contada por los hombres. El trabajo con el archivo también lo demuestra al ser justamente Allende, Fidel, Pinochet, el Che Guevara, incluso Grau y Prat al final, los principales reflectores de esta narración. De ahí que la representación de las mujeres asuma un lugar ornamental como figuras que acompañan el discurso oficial (Rivera Cusicanqui 94). Si bien algunos personajes femeninos aparecen representados con cierta agencia —la zarina Anastasia Romanov al frente del Imperio Zarista Ruso como “la mujer más poderosa del mundo” (63); Ayesha Greystoke como superhumana; la coronel Yelena Ogareff,⁸ la comisario y agente encubierta Latorre, quien termina por asesinar vampíricamente al capitán Kennedy—, lo cierto es que la representación de la mujer aparece orbitando alrededor de la figura masculina. Por ejemplo, si bien Ayesha exige ser tratada más allá de sus credenciales familiares, difícilmente lo logra pues, con excepción quizás de Allende, el resto de los personajes insisten en llamarla “lady” y “princesa”. De igual manera, aparece dispuesta como objeto de deseo de Alsino, quien se dice enamorado al notar la fortaleza de la biometahullana. Y es que es precisamente el deseo del hombre el que opera sobre muchos de estos personajes-mujeres.

La arena de lucha entre el Eros y el Tánato, nos dice Hal Foster en su libro *Belleza compulsiva*, es casi siempre el cuerpo de la mujer (186). Ahí es donde suceden las más violentas y desublimatorias batallas, donde aflora la pulsión de muerte del padre que habita en lo sexual. Siguiendo a Foster, analicemos la representación de Igriega,⁹ como una suerte de mujer-máquina, mujer-maniquí, muchacha artificial, que cobra protagonismo al final de *1959*, y sobre todo en esa suerte de epílogo retrospectivo narrado por el inspector Uribe para la segunda parte de este volumen. Como las muñecas de Hans Bellmer, que Foster analiza al detalle en el libro mencionado, Igriega es el sujeto donde Prat, por ejemplo, deposita ese cruce de deseo y muerte que subsiste en el gesto patriarcal. La escena en que el héroe chileno propone atravesar el corazón de la replicante (*Metabulla* 139) nos da algunas luces de cómo el sujeto masculino contiene cierta agresividad en su interior que despliega

⁸ La representación estética de la coronel Yelena Ogareff es similar a la de personajes masculinos como Superman, Batman, Darth Vader —el propio Pinochet en el plano de la realidad—, quines llevan una capa como símbolo de poder.

⁹ Igriega es uno de los personajes protagónicos de la primera parte de esta saga, *1899*; así como figura central en la segunda parte de *1959*, titulada “La Edad de la Metahulla”.

sobre el sujeto femenino y que puede llevar a la destrucción de este como objeto y sujeto —Igriega, en tanto mujer-máquina, es ambos en este caso—.

Asimismo, “el desplazamiento del deseo está seguido por la fuga del significante”, que no puede evocar otro sino para reemplazarlo; eso es lo que produce “la infinita búsqueda surrealista del objeto perdido que, nunca encontrado, solamente es sustituido por otro” (Foster 183). Así, Igriega viene a sustituir a Elizabeth Newlove¹⁰ como objeto de deseo del teniente Uribe; es esa fuga del significante (mujer) que produce ese desplazamiento del deseo patriarcal, en la medida en que “la representación perversa no está impulsada por un imperativo de parecido, sino por la deformación de su modelo” (Foster 195). Asimismo, según apunta el mismo crítico de arte estadounidense citando a Bellmer (186), el deseo confecciona la imagen de lo deseado. Es por ello que el teniente Uribe, desde su psiquis masculina blindada, disfruta ver cómo varios hombres siguen a Igriega con la mirada, mientras esta termina por sentarse a su lado en el restaurante, operando acá lo que el filósofo francés René Girard llamó *deseo triangular*, esto es: el sujeto desea “el objeto porque el propio rival lo desea” (152). La mujer, entonces, aparece en disputa, como territorio a dominar. A ella, en cambio, le está vetado el deseo sexual, campo que es exclusivamente de los hombres (Hooks 113). Por ello Uribe se niega a activar la función del placer de Igriega (*Metahulla* 150): el destino de la mujer-máquina es únicamente biológico, como sabremos en el futuro de *1959*, donde la replicante aparece como madre del hijo del Che, Adán Guevara, el primero de los hijos de la metahulla.

La pulsión de muerte, además, opera sobre el destino trágico de la mujer. No es casual que la primera en morir en esta nueva entrega de Ortega-Daniel sea Eva Duarte —comandante de la División Aérea argentina en la ficción; figura populista, símbolo de la justicia social en su referente real—. Si bien Allende, desde la enunciación, asegura que Evita era quien “mandaba a bordo del PT-109” y el lenguaje visual muestra a la piloto muy segura de sí misma detrás del timón de la nave (34), lo cierto es que con el decursar de la historia notamos que es el estadounidense Kennedy el que da las órdenes en la expedición. Justamente la relación que mantienen Eva Duarte y Kennedy, que se revela en el momento en que Allende los sorprende besándose (48), denota la posición de dominación que ocupa el personaje masculino sobre la piloto. Tampoco es un juego del azar que, como ya anunciábamos, Eva sea la primera de los expedicionarios en morir devorada por el

¹⁰ Es curioso el nombre que adopta Elizabeth Morley, la viuda inglesa que en la realidad contrae matrimonio con el teniente Luis Uribe. “Newlove”, nuevo amor, es el apellido que asume la dama británica en esta ficción; como si su relación con el chileno definiera su identidad, algo que suele suceder aún hoy cuando, tras contraer nupcias, muchas mujeres abandonan sus apellidos para asumir el de su esposo, lo cual arroja algunas luces sobre lo patriarcal de la institución del matrimonio.

monstruo marino; en tanto Adán figure, más adelante, como el futuro de la civilización humana. El mito bíblico nuevamente le pasa factura a la mujer, como incitadora al pecado original. El futuro es masculino.

Por otra parte, Adán es nombrado como “el primer Josué”, según su madre Igriega (101). En la mención de este nombre es pertinente detenernos. Y es que si leemos desde la *Biblia*, la imagen del genocida vuelve a orbitar. Recordemos que en los textos bíblicos, Josué es el sucesor de Moisés, el encargado de conquistar la tierra prometida para “salvar al pueblo” hebreo de sus enemigos. En nombre de esa “honrosa” misión, Josué conquistó las distintas naciones cananeas y dejó una estela de muertos a su paso: ahí está el desplome de la ciudad de Jericó en las escrituras bíblicas, la matanza a filo de espada de “hombres, mujeres, jóvenes y viejos, y aun a los bueyes, las ovejas y los asnos. Todo lo destruyeron por completo” (Josué 6:1–27). Tal pareciera entonces que detrás de toda gran empresa en nombre de la civilización, de toda gran empresa llevada adelante por el hombre, entendido desde su concepción sexo-genérica, se esconde un genocidio.

EL NUEVO HOMBRE NUEVO: CONSIDERACIONES FINALES

“Una nueva generación nace” (18), dice Ernesto “Che” Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba*, texto donde, junto a otros que conforman hoy su arsenal de discursos y artículos escritos entre 1959 y 1967, perfila su concepción de hombre nuevo, aquella que marcaría la impronta de la izquierda latinoamericana del siglo XX. Esa nueva generación, la del hombre nuevo, camina en comunidad; en ese sentido, el hombre nuevo es un ser social, una criatura humana que ha roto las cadenas de la enajenación y que adquiere conciencia de su incorporación a una sociedad justa, en estrecha comunión con las masas (10).¹¹ Pero Guevara dice más: habla de un “nosotros” forjado en la acción cotidiana, “creando un hombre nuevo con una nueva técnica” (22), y entonces se

¹¹ Resulta cuando menos curioso que en todo el texto se mencione a las mujeres; la única vez que se hace, la palabra aparece para referirse a un “sacrificio general” de estas en la revolución. La cita textual es la siguiente: “Los dirigentes de la Revolución tienen hijos que en sus primeros balbuceos, no aprenden a nombrar al padre; mujeres que deben ser parte del sacrificio general de su vida para llevar la Revolución a su destino; el marco de los amigos responde estrictamente al marco de los compañeros de Revolución” (*El socialismo y el hombre en Cuba* 20).

detiene en la necesidad de la formación tecnológica y científica que es, por naturaleza, intrínseca al hombre nuevo.

La Revolución Cubana, según anuncia, ocupa el lugar de avanzada, es la que indica el camino de libertad a conseguir por América Latina. “No hay vida fuera de ella” (20). Como tampoco parece haber vida fuera de la metahulla en la novela de Ortega-Daniel. En ese sentido, la verdadera revolución es tecnológica. Para salvar a la humanidad de su extinción, la representación del nuevo hombre nuevo en *1959. Metabulla 2* recupera entonces esa idea del referente real del Che Guevara y de ahí nace Adán: como ser simbiótico, resultado de ese salto evolutivo, de esa conjunción entre humano y máquina. Como en la historia real, donde Salvador Allende y su gobierno de la Unidad Popular en Chile fueron vistos como aliados, continuadores y salvaguardas del ideal revolucionario y socialista en la región, así de alguna manera aparece representada esta figura acá: como el encargado de fabricar “hombres nuevos”, como el guardián de la generación del futuro.

Sólo que esa noción de futuro que se da desde la representación en *1959. Metabulla 2* guarda en sí muchos peligros. A la luz de hoy, las grandes empresas de ese “hombre” hegemónico —como bien hemos visto a lo largo de este texto — han traído consigo grandes costos; incluso costos a veces invisibles como invisibilizadas fueron las muertes de sus víctimas. En esas grandes empresas masculinas, hegemónicas y patriarcales del hombre genérico, las mujeres, niños, ancianos, negros, la naturaleza, *el otro*, han figurado como ornamento, como el *discontinuum*, como los anónimos. El progreso, dice Benjamin, es el viento que trae la catástrofe. Si el futuro entonces es el futuro del héroe, es un futuro masculino y tecnológico, entonces quizás también haya que hacer una revisión a contrapelo de los días próximos.

REFERENCIAS

Alloa, Emmanuel. “¿Antropologizar lo visual?”. *Pensar la imagen II*. Trad. Raúl Rodríguez Freire. Santiago: Metales pesados, 2022: 9-41.

Areco, Macarena. “Otras ciudades, otro Chile: ciencia ficción chilena desde la modernización hasta el golpe del 73 (1877-1973)”. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Eds. Teresa López Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares. Madrid: Iberoamericana, 2020: 157-186.

Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de historia” y “Apuntes sobre el concepto de historia”. *La dialéctica en suspenso*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, 1995: 47-107.

Butto, Ana. “Condiciones de (in)accesibilidad al patrimonio fotográfico de indígenas patagónicos-fueguinos”. *Revista Páginas 35*. Argentina, 2022.

Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Trad. Sergio Pitol. Barcelona: Lumen, 1999.

Foster, Hal. “Atracción fatal”. *Belleza compulsiva*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2008: 177-210.

Girard, René. *Mentira romántica, verdad novelesca*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1963.

Guevara, Che. *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Ocean Sur, 2011.

Hooks, Bell. *El feminismo es para todo el mundo*. New York: South End Press, 2000.

Josué 6:1–27. Disponible en <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Josu%C3%A9+6%3A1%E2%80%936&version=DHH>.

Lovecraft. H.P. “En las montañas de la locura”. *Obras esenciales*. Trad. Benjamín Briggent. España: Plutón Ediciones, 2023: 155-330.

Mitchell, W.J. T. “Textos pictoriales- Ut Pictura Theoria”. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009: 185-209.

Ortega, Francisco y Dániel, Nelson. *1959. Metabulla 2*. Santiago: Planeta Cómic, 2018.

Rivera Cusicanqui, Silvia. “El mito de la pertenencia de Bolivia al mundo occidental. Requiem para un nacionalismo”. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta limón, 2015: 93-143.

Silva, Hugo. *Pacha Pulai*. Santiago: Zig-Zag, 2000.

Tuhiwai, Linda. “Imperialismo, historia, escritura y teoría”; “Saberes descolonizadores”. *A descolonizar metodologías*. Santiago: Lom, 2016: 43-70, 91-113.