Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066

Ave / *Volé con mis juguetes* / 2004 / Pintura-ensamblaje / 90 x 70 cm

Artículo

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios I vol. 29 - n.º 31
e-ISSN:2610-7902 I e-Depósito Legal: Me2018000066
https://doi.org/10.53766/CONTEX/2025.29.31.06

Los manuscritos de la vanguardia narrativa: A propósito de *Una triste aventura de 14 sabios,* de José Félix Fuenmayor

The manuscripts of the narrative avant-garde: About *Una triste aventura de 14 sabios* by José Félix Fuenmayor

Os manuscritos da narrativa de vanguarda: Sobre *Una triste aventura de 14 sabios* de José Félix Fuenmayor

Recibido 31-08-24
Aceptado 04-10-24

Álvaro Contreras[1]
Stanford University, EE. UU.
alconber@stanford.edu

Resumen: A través de los "rayos luminosos" de la tontería, las ideas de catástrofe y aventura en la obra narrativa de José Félix Fuenmayor recuperan su sentido como exploración del espacio ficcional, como juego reflexivo entre la verdad y el disparate, la verdad de la ciencia y el disparate de la ficción. En su obra *Una triste aventura de 14 sabios (cuento fantástico)* (1928), el escritor colombiano restablece la idea de un manuscrito donde se narra un viaje interplanetario, una aventura científica proyectada en el mito de una máquina espacial, pero ¿cuál es el origen de esta "gigantesca máquina voladora" que atraviesa el espacio narrativo de la vanguardia, qué razones sostienen este nuevo imaginario técnico producto de la fantasía vanguardista, cómo interpretar la *caída* de la nave donde viajan los catorce sabios? Al realismo de la selva, Currés —el narrador— opone el "juguete de pasatiempo intelectual", como llama a su novela/manuscrito; a la denuncia sociológica, el "cuento fantástico"; al *locus terribilis*, a la travesía por el *infierno verde* y sus accidentes, la aventura del viaje ficcional y científico con sus catástrofes y disparates; a los *voyages extraordinaires* (Verne), el "más grande fenómeno de todas las edades". Se trata, entonces, de una aventura vanguardista que tiene como excusa un viaje de ciencia ficción, para explorar no la verdad de la ciencia, sino sus fábulas y los sueños de la ficción vanguardista.

Palabras clave: José Félix Fuenmayor; vanguardia narrativa; ciencia ficción.

---

1 Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia (España). Profesor jubilado de Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Ha publicado *Un crimen provisional: Relatos policiales de vanguardia* (2006), *Escenas del siglo XIX: De la ciudad letrada al museo silvestre* (2006), *Estilos de mirar: Ensayo sobre el archivo criollista venezolano* (2012), *El poeta y la revolución: César Vallejo en el país de Stalin* (2020), en coautoría con Julio Ramos, y *Farmacopea literaria latinoamericana: Antología y estudio crítico (1875-1926)* (2023). Este artículo se enmarca en el proyecto investigación (Código: H-1583-18-06-B), adscrito al CDCHTA, de la Universidad de Los Andes. ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-8668-7576.

¿Cómo citar?
Contreras, A. "Los manuscritos de la vanguardia narrativa: A propósito de *Una triste aventura de 14 sabios,* de José Félix Fuenmayor". *Contexto*, vol. 29, n.° 31, 2025, pp. 88-103.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: Through the "luminous rays" of foolishness, the ideas of catastrophe and adventure in the narrative work of José Félix Fuenmayor recover their meaning as an exploration of fictional space, as a reflexive game between truth and nonsense, the truth of science and nonsense of fiction. In his work *Una triste aventura de 14 sabios (Cuento fantástico)* (1928), the Colombian writer retrieves the idea of a manuscript where an interplanetary journey is narrated, a scientific adventure projected in the myth of a space machine, but what is the origin of this "gigantic flying machine" that crosses the narrative space of the avant-garde, what reasons sustain this new technical imaginary product of avant-garde fantasy, how to interpret the *fall* of the ship where the fourteen wise men travel? To the realism of the jungle, Currés—the narrator—opposes the "toy of intellectual hobby," as he calls his novel-manuscript; to the sociological denunciation, the "fantastic tale;" to the *locus terribilis*, to the voyage through the *green hell* and its accidents, the adventure of the fictional and scientific journey with its catastrophes and absurdities; to the *voyages extraordinaires* (Verne), the "greatest phenomenon of all ages." It is thus an avant-garde adventure that has as its excuse a science fiction journey, to explore not the truth of science but its fables and the dreams of avant-garde fiction.

Keywords: José Félix Fuenmayor; avant-garde narrative; science fiction.

Resumo: Por meio dos "raios luminosos" do tolice, as ideias de catástrofe e aventura na obra narrativa de José Félix Fuenmayor recuperam seu significado como uma exploração do espaço ficcional, como um jogo reflexivo entre verdade e disparate, a verdade da ciência e o disparate da ficção. Em sua obra *Una triste aventura de 14 sabios (cuento fantástico)* (1928), o escritor colombiano restabelece a ideia de um manuscrito que narra uma viagem interplanetária, uma aventura científica projetada no mito de uma máquina espacial, mas qual é a origem dessa "gigantesca máquina voadora" que atravessa o espaço narrativo da vanguarda, que razões sustentam esse novo imaginário técnico produto da fantasia vanguardista, como interpretar a queda da nave em que viajam os quatorze sábios? Ao realismo da selva, Currés —o narrador— opõe o "brinquedo do passatempo intelectual", como ele chama seu romance-manuscrito; à denúncia sociológica, o "conto fantástico"; ao *locus terribilis*, à viagem pelo *inferno verde* e seus acidentes, a aventura da viagem ficcional e científica com suas catástrofes e absurdos, às *voyages extraordinaires* (Verne), o "maior fenômeno de todas as épocas". É, portanto, uma aventura de vanguarda que usa uma viagem de ficção científica como desculpa para explorar não a verdade da ciência, mas suas fábulas e os sonhos da ficção de vanguarda.

Palavras-chave: José Félix Fuenmayor; Narrativa de vanguarda; Ficção científica.

1. Dos historias y un título

Entre los temas centrales de lectura de la novela *Una triste aventura de 14 sabios (cuento fantástico)* (1928), del escritor colombiano José Félix Fuenmayor (Barranquilla, 1885-1966), se presenta el problema de su adscripción genérica, el de la búsqueda de un lugar a tan extraña novela en la historiografía literaria colombiana e hispanoamericana. El famoso "sabio catalán" Ramón Vinyes escribe en su cuaderno de apuntes, hacia 1931, lo siguiente a propósito de la novela de Fuenmayor: "Wells y Anatole France. Confuso. Imaginación pero no clara, porque no

tiene una finalidad ni se sabe bien, precisamente lo que se quiere decir. El comienzo es interesante" (Vinyes, p. 322).[2] Leídas desde los códigos realistas, muchas novelas vanguardistas de la época adquieren esa misma cuota de extrañeza y confusión que Vinyes le atribuye a *Una triste aventura…* Los trazos de este sistema valorativo —caos, falta de claridad y de un plan narrativo, confusión en el decir— fijaron en su momento amplias zonas de exclusión literaria desde el punto de vista del estilo, el decir y la *finalidad*. La presencia de Wells, sin embargo, fijaría una filiación al texto de Fuenmayor: vínculo con la ciencia ficción rastreado por la crítica literaria desde John Brushwood (p. 110), pasando por René Rebetez, quien considera a Fuenmayor como uno de los iniciadores del género en Colombia (p. 13), hasta llegar a la lista de obras de ciencia ficción latinoamericanas (período 1775-2005) elaborada por Yolanda Molina-Gavilán y otros investigadores (pp. 369-431). El resumen de la novela de Fuenmayor nos lo ofrece de manera precisa John Brushwood:

> se refiere a catorce eruditos y científicos que parten en una máquina voladora hacia una isla deshabitada donde se proponen llevar a cabo unos experimentos de naturaleza secreta. Nunca llegan porque, durante el viaje, sufren el efecto del "fenómeno más extraño de todos los tiempos". Por un proceso que me dispensaré de explicar, la tierra y todo lo que hay encima de ella se vuelven fantásticamente más grandes de lo que eran antes. Por azar, el aeroplano, atrapado en picada, neutraliza el efecto del fenómeno más extraño de todos los tiempos de tal manera que sus pasajeros mantienen su tamaño normal. La máquina aterriza como una pluma que flota en el aire hasta quedarse quieta. Los ocupantes, guiados por el astrónomo, analizan una inmensa piedra y la identifican como un grano de arena. Al darse cuenta de su situación, trabajan, con las directivas del arquitecto, para construir viviendas debajo de la tierra y se preparan para hacer contacto con el hombre "ultramétrico" (p. 114).[3]

2 Respecto a *Cosme,* la otra novela de Fuenmayor, apunta Vinyes: "Quiere hacer crónica a lo Anatole France y narrar una vida como un viejo sabio que aplica ciencia al cuento: no le resulta. Bien el colegio de la señorita Dora y la semblanza de Cosme" (Vinyes, p. 322). Según Gilard, "Vinyes se amoldaba a los conceptos y a las expectativas del momento (el influjo de Rodó) con un entusiasmo que solía negar a las escuelas iconoclastas por las que sin embargo sentía tanta simpatía. El sentido de la naturaleza ejercía en él el mismo atractivo que cuando se trataba de la vieja Europa rural" (Gilard, *Entre los Andes…* p. 65). Este "predominio del telurismo en la visión de Vinyes" (p. 70) explica la simpatía del "sabio catalán" por novelas como *Raza de Bronce*, *Don Segundo Sombra*, *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Toá*, *Huasipungo*, digamos el canon de las novelas de la tierra y de protesta social. En este contexto de lecturas, se comprende la valoración que hace de las dos novelas de Fuenmayor.

3 Brushwood ha reiterado la mítica admiración de García Márquez por la narrativa breve de Fuenmayor, señalando entre sus afinidades la combinación de "regionalismo temático e invención narrativa" (p. 110), una alianza que derivaba de la admiración de ambos por William Faulkner. En las décadas de 1940-1950, se formó en torno a Fuenmayor y Ramón Vinyes, el "sabio catalán", el llamado "grupo de Barranquilla", al cual pertenecieron Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y el pintor Alejandro Obregón (véase García Márquez, pp. 324-326; y Gilard, "El grupo de Barranquilla", pp. 905-935).

No obstante, este argumento corresponde a una de las dos historias contadas por la novela de Fuenmayor, el tema privilegiado por parte de la crítica literaria. Pero allí se cuenta algo más, se narran otras cosas *previas* a la ciencia ficción, cosas que están como detrás, haciendo antesala al viaje de los catorce sabios. Hagamos entonces una necesaria aclaración. Una lectura atenta de la novela muestra, en efecto, que hay dos comienzos con una relativa distancia entre sí: el primero, atribuido a Fuenmayor y, el segundo, al señor Currés, personaje de la obra de Fuenmayor. Veamos entonces lo que cuenta la primera historia.

Comienza en una sala de lectura de periódicos. En esta sala se encuentran varios personajes: el "caballero gordo", el "caballero endeble", el "caballero industrial", el "caballero proletario" (Fuenmayor, pp. 12-15) y otros más. El "ojeo de noticias" entre ellos va a estar acompañado de "comentarios caninos". Así, por ejemplo, una noticia leída en la prensa sobre cómo dos desconocidos roban en un parque a un ingeniero alemán, genera la discusión sobre si los sabios son o no tontos. La disputa incluye la conexión entre la imagen del sabio y el estereotipo del hombre distraído, mal vestido, despreocupado de asuntos terrenales. Dice uno de los personajes: "El sabio nos tiene a merced suya en sus dominios ideales; mas cuando 'pone el pie en tierra' queda prácticamente en nuestras manos" (Fuenmayor, p. 13). También se debaten en esta sala las relaciones del saber científico con la industria, la economía, sobre si el conocimiento debe entenderse en términos de comercio o debe estar libre de presiones económicas. En medio de estas discusiones rutinarias sobre economía y vida cotidiana, de pronto toma la palabra el señor Currés para proponer la lectura de un texto suyo: "sacó de sus bolsillos un modesto fajo de cuartillas cosidas a pasaperro y llenas de una escritura zarzosa" (p. 18). La historia contenida en este manuscrito es la que nos ha dado a conocer la crítica literaria, la del viaje fallido de los catorce sabios.

Intentemos desarrollar y analizar la estructura de este "fajo de cuartillas". El texto de Currés se presenta con las siguientes características: es un manuscrito cuya escritura semeja los "pasitos saltones y enredados" del autor" (p. 107), un texto con/entre zarzas y espinas, en fin, una escritura enredada y espinosa. La imagen de la costura del encuadernado formaliza parte de su valor literario: remite a la idea del manuscrito antiguo, añade un valor extra a ese objeto artesanal que tiene entre sus manos el señor Currés. ¿Y qué decir de la composición del público que, según el narrador, entrando y saliendo de la sala interrumpe con sus comentarios la lectura de Currés? Veamos:

> Unos entraban y otros salían. Algunos de los que llegaban, ahogando la risa, recreábanse cautelosos en una contemplación burlona del señor Currés, y partíanse pronto para regresar en ocasiones fugazmente con otros que se conducían de la misma manera. Pero el señor Currés creía contar con un concurso fijo de oyentes, ilusión fortalecida en él por la presencia constante y solícita del caballero endeble (pp. 37-38).

No se trata aquí de un público pasivo que permite la lectura sospechosa de un manuscrito, sino más bien de unos receptores "caninos" constituidos por su capacidad para interpelar con sus dudas y comentarios irónicos el texto leído. Estas voces de la sala intervienen en la composición del manuscrito, opinan sobre su calidad, sus *fallas*. Por último, recordemos que se trata igualmente de un público acostumbrado a las discusiones de noticias periodísticas y, por lo tanto, aplica las mismas estrategias de lectura al manuscrito de Currés, es decir, esa audiencia valora el texto ficcional por su *efecto real* y retórico.

Retomemos algunas ideas expuestas hasta ahora. El título, *Una triste aventura de 14 sabios,* remite a José Félix Fuenmayor —autor, además, del poemario *Musa del trópico*, de la novela *Cosme*, y del libro de relatos *Muerte en la calle*—. Pero remite también al manuscrito de Currés. Tenemos entonces dos títulos con el mismo nombre, un título doble: 1) el "cuento fantástico" de Fuenmayor llamado *Una aventura…*; y 2) el "juguete de pasatiempo intelectual" de Currés titulado del mismo modo (p. 18). La "aventura" de Currés ocupa el centro del "cuento fantástico" de Fuenmayor y contiene los elementos para elaborar una reflexión sobre la ciencia ficción vanguardista. Ambos títulos funcionan como puertas de entrada a mundos ficcionales. Como autor real que escribe una novela donde un personaje lee un texto de ciencia ficción, Fuenmayor crea un marco explicativo al manuscrito de Currés; y como personaje ficticio que escribe una novela de ciencia ficción, Currés, en tanto autor, no actúa simplemente: es agente de una escritura referida al futuro de una sociedad científica. ¿Cuál es el significado de este marco registrado por el "cuento" de Fuenmayor? No se refiere de ningún modo a una separación, ni describe una frontera propia de los textos. Su función puede aclararse si se considera como una intersección de posibles mundos ficcionales, y como una operación a través de la cual se desplaza el lugar de enunciación, de Fuenmayor a Currés: será este último quien a partir de determinado momento se hace cargo de la narración y de la aventura. Tras ese marco, puerta o encuadre, se escuchan en *presente* las voces de la tertulia, y se lee en *futuro* los avatares de una sociedad científica.

La idea de un viaje interplanetario, de una aventura científica proyectada en el mito de una máquina voladora, símbolo de poder e imagen del progreso, ya estaba presente en la narrativa de Julio Verne, *De la Tierra a la Luna* (1865), y Herbert G. Wells, *La máquina del tiempo* (1895), además de las fantasías tecnológicas desarrolladas en las novelas del escritor argentino Eduardo Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875) y del chileno Francisco Miralles, *Desde Júpiter* (1877).[4] Ahora bien, en el texto de Currés, ¿cuál es el origen de

4 Aparte de estas dos obras, la crítica literaria se ha detenido en el estudio de *Historia de un muerto* (1875), de Francisco Calcagno, y *O Doutor Benignos* (1875), de Augusto Emílio Zaluar. Una valiosa información sobre el género de ciencia ficción en Hispanoamérica desde el siglo XIX, se encuentra en los trabajos de Andrea L. Bell y Yolanda Molina-Gavilán, M. Elizabeth Ginway y J. Andrew Brown, y Rachel Haywood Ferreira.

esta "gigantesca máquina voladora" (Fuenmayor, p. 19) que atraviesa el espacio narrativo de la vanguardia? ¿Qué razones sostienen el mito de la máquina voladora, este nuevo imaginario técnico producto de la fantasía vanguardista? ¿Cómo interpretar la caída de la nave donde viajan los catorce sabios, caída explicada como consecuencia del "más grande fenómeno de todas las edades!"? (p. 23). Propongo pensar el origen de la nave, y el principio de su caída, no como parte de la visión pesimista de una tecnología incapaz de otorgar respuestas a lo humano, o como el reflejo del fracaso de una modernidad entendida en términos meramente tecnológicos.

En el año 2000, el escritor René Rebetez publica *Contemporáneos del porvenir,* una antología de la narrativa de ciencia ficción en Colombia. Según Rebetez, la ciencia ficción "nos permite observar que las máquinas están ahí no solamente para ayudarnos a hacer las cosas y algunas veces para efectuarlas mejor, sino que logran también situarnos ante nosotros mismos" (p. 10), abriendo espacios de interrogación entre lo humano y lo no humano, explorando los límites de sus acciones. La ciencia ficción, continúa Rebetez, "advierte los peligros que acechan a la humanidad, muchos de ellos emanados de una ciencia sin conciencia" (p. 14). En estas palabras, lo decisivo es el modo en el que se dirige la reflexión hacia una demonización de la tecnología, como si en algún punto lo tecnológico lesionara o desviara la "esencia de lo humano".[5]

Me interesa de modo particular, a propósito de esta máquina voladora y sus significados, presentar otra opción: la manera como Currés recorta la imagen mecánica de su relato de una escena infantil. Un día observa a su nieto remontarse "en un vuelo prodigioso", "ahorcajado en una silla" (Fuenmayor, p. 17). Así pues, ¿qué ve Currés en esa escena infantil? Traza una libre asociación entre "las bellas mentiras" del niño y las "contemplaciones de los astrónomos" (p. 17). La silla, que puede ser caballo o nave espacial, es el lugar relacional entre la imaginación infantil y los sueños científicos; los hombres de ciencia, "sentados también en una silla, llegan, lo mismo, a las nebulosas espirales y se aventuran en profundos paseos por las órbitas de los cuerpos celestes" (p. 17). Asociar el viaje de la ciencia a la ensoñación infantil quizás sea menos desacreditar el primero por su interés técnico que explicar la persistente vitalidad del segundo por sus riesgos.

5 Según Raúl Bueno, Neruda, en sus *Residencias,* intuiría "la incapacidad de la máquina para producir un cambio real a nivel de la vida material" (p. 33); allí Neruda cifraría una "crítica de la modernización maquinista hecha en el discurso, no en la realidad y hecha sin una motivación de fondo, sin un sentido profundo que hiciera de veras avanzar el carro de la historia. ¿Estaría Neruda refiriéndose a una modernización fallida desde su propio inicio, carente de condiciones sociales e ideológicas?" (Bueno, pp. 33-34). Esta tesis de Bueno fue discutida y ampliada por Mirko Lauer en su libro *Musa mecánica* al estudiar el significado de las máquinas en la poesía vanguardista peruana, deduciendo de la falta de correlato entre tecnología y sociedad una relación de *exterioridad* de esta vanguardia poética con el imaginario técnico de la modernidad.

La conclusión de Currés es decisiva: los sabios son personas particulares "que conservan encendido siempre el fuego libre de las imaginaciones infantiles" (p. 17). Es significativo que Currés, en su manera de imaginar el origen de la trama, proponga una lógica no mimética o representativa, sino lúdica, festiva, alejada de las tendencias telúricas del momento. Al realismo de la selva de la época, Currés opone el "juguete de pasatiempo intelectual", como llama a su novela; a la denuncia sociológica, el "cuento fantástico"; al *locus terribilis,* a la travesía por el *infierno verde* y sus accidentes, la aventura del viaje ficcional y científico con sus catástrofes y disparates; a los *voyages extraordinaires* —Verne—, el "más grande fenómeno de todas las edades". El desperfecto, la caída y la catástrofe del viaje científico (y colonial) podría leerse sobre este trasfondo de la historia literaria. Si decimos que la escena infantil reescribe el viaje exploratorio de la ciencia y la odisea planetaria del siglo XIX, estamos sugiriendo una reescritura en términos de sus estrategias de contar: *como si* el viaje fuera una aventura infantil. Finalmente, la imagen del niño absorto, canturreando misteriosas canciones o perdido en sus silencios, volando, transportándose "con sus recónditas alas" hacia otro mundo, parece condensar la fantasía infantil del viaje científico. Esta fantasía recorre el contenido utópico del relato de ciencia ficción, el proyecto del viaje —idea central en el imaginario futurista de la ciencia ficción— y el *heroísmo* de la ciencia. Sin embargo, ¿cuál es el destino de esta escena infantil? La silla se transforma en nave espacial (metáfora de elevación, traslado y comunicación), laboratorio (espacio ideal, aséptico) de experimentación de pasiones humanas devenido al final del relato en hipogeo (figura alegórica de una antropofagia que devora la autoridad del discurso científico para instalarse en el exceso, en el goce caníbal, en el humor). Si en la base de ese juego infantil contemplado por Currés había una nostalgia —el deseo de volar—, el manuscrito se presenta entonces como una réplica fáustica de este deseo, para lo cual Currés deberá inventar una escritura y un viaje de mentira.

Portada de la
1.ª edición de la novela
de José Félix Fuenmayor

2. El manuscrito de Currés

Enfrentado a un círculo de lectores de periódicos, Currés propone socarronamente otro modo de leer las *semejanzas inmateriales* (para decirlo en términos de Benjamin, *Angelus novus*, pp.167-170) entre el relato de la ciencia y la fantasía infantil. Ahora bien, ¿cuáles son esas semejanzas percibidas por Currés entre el juego infantil y el juguete intelectual? Ese mismo año de 1928, en un artículo titulado "Historia cultural del juguete", Walter Benjamin reflexionaba sobre la importancia de "superar" ese "error", el de "de considerar la carga imaginativa de los juguetes como determinante del juego del niño" (*Escritos*, p. 88); "sucede más bien al revés. El niño quiere arrastrar algo y se convierte en caballo" (p. 88). Al proponer que lo propio del juego, y no del juguete, es la "imitación", el pensador alemán relega al juguete de su "máscara imaginativa". Currés da una vuelta más a esta proposición: familiarizado con ese "mudo diálogo de señas" (p. 88) entre el niño y el mundo del juego, presenta su manuscrito como un juguete intelectual, es decir, como pasatiempo para medir y provocar otros modos de lectura. La instauración de estos modos de lectura en un mismo escenario proporciona una falsa confrontación entre dos tipos de escritura: lo expresado por escrito en un periódico con lo relatado en el libro. Son dos modos literarios aparentemente contrarios. Por un lado, la invasión de la prosa periodística con la exigencia implícita de comentarios; por otro, la superstición del estilo y de la forma. Es fácil, en consecuencia, ver qué los une, lo que relaciona el realismo de las noticias y el exceso de la fantasía literaria.

En este club de lectura, el exceso de sucesos va de la mano con el desenfreno fantástico. Y sin embargo, ese público lector de noticias, a través de sus comentarios críticos, convierte la "carga imaginativa del juguete" en "fallas" o defectos del texto de Currés. Estas fallas, que referidas al manuscrito de Currés recogen los *defectos* de composición y delimitan las transgresiones a un modelo narrativo, definen el conjunto de convenciones que deciden una idea de representación. Por ejemplo, el caballero periodista elogia el "bello relato", pero critica el tono burlesco del mismo, y le sugiere al autor dar "la nota sensacional" e introducir "los colores de la emoción" (Fuenmayor, p. 64). Currés responde irónicamente: los "colores" de su cuento son "las ideas y las sonrisas" (p. 65). De nuevo, el caballero periodista interviene: "por un milagro de su estilo [Currés] transforma en serenas asociaciones intelectuales la tristeza angustiada que es fondo de estos cuadros" (p. 79). Y agrega: "No obstante, el cuento podría utilizarse como folletín, siempre que lo ayudáramos con ilustraciones bien imaginadas" (p. 79). Las advertencias sobre el componente emotivo y melodramático van seguidas de las observaciones del caballero médico, ya no valorando las exageraciones como fisuras en la construcción narrativa, sino tratando las acciones de los personajes en términos de su conducta sicológica: si las

escenas ahora son lógicas son porque guardan correspondencia con la locura. Fijado el problema como "insanidad", se pregunta el caballero médico: "¿Son paranoicos estos sabios?" (p. 80), una enfermedad que bien podría estar asociada a los personajes o al autor: "Nada nos dice el señor Currés sobre la anamnesis de sus personajes" (p. 80); "Me limito, por eso, a opinar que Aldebrán y sus compañeros presentan síntomas de exaltación mental" (p. 80).

Una última observación. El "caballero literato", presente en la sala, le reprocha a Currés la construcción de personajes incoherentes, de acuerdo con una norma realista: le recrimina que ignore la "edad exacta" de algunos personajes; encuentra un error en la lógica de las acciones de los personajes; no solo ignora la edad, sino la nacionalidad y el apellido de los personajes. Le sugiere corregir su manuscrito, pues "[c]on tal edad, su doña Dalila no puede pensar en lo que piensa. Hay falla biológica, sociológica y psicológica" (p. 69). Finalmente, este caballero sentencia: "Su trabajo no es serio" (p. 69). Apremiado por estas palabras, Currés responde: el personaje tiene entre "setenta y ochenta años. Exactamente, setenta y cinco años, dos meses, una semana y medio día" (p. 69). Esta declaración tan precisa, excesiva en información, destruye el universo melodramático de su público.

Los comentarios de estos tres personajes, ubicados dentro del relato de Fuenmayor y fuera de la novela de Currés, asedian la distancia que separa al público del texto leído, abren un hueco en la dramatización de la fábula, en el margen convencional que sostiene el régimen ficcional de la narrativa, distancia y abertura por donde penetra la ironía del narrador. No se trata solo de un triunfo del artificio, como si esos comentarios rompieran el pacto ficcional, ni de la oposición entre el quiebre de la ilusión referencial y la exigencia en la perfección de la trama, sino que esos comentarios, al proponer un modelo de ficción, producen un espacio continuo de preguntas afectando la lógica representativa del relato y la verosimilitud de los sucesos.

Estas preguntas, que asedian a la ficción de Currés desde tres ángulos distintos, valoran la ficción por su *efecto real,* son deudoras de un modo de lectura arraigado en la tradición realista, desde donde se postulan las carencias o los excesos del manuscrito. La vecindad de estas tres miradas sobre el texto de Currés actúa como un lugar donde cada uno de los comentarios construye su propia diferencia: la del periodista con su exigencia de emotividad, lo cual nos remite a la escritura folletinesca; la del médico y el diagnóstico clínico sobre el *estado* de los personajes, remitiéndonos a las premisas del positivismo finisecular; y la del literato, señalando las fisuras en la elaboración de los personajes, retomando así la vieja teoría de las correspondencias homogéneas entre el personaje y el medio. Al final tenemos la sospecha de que Currés lee e inventa, es decir, lee, agrega, y corrige el texto mientras es leído, y justamente es esta lectura socarrona en voz alta, ese

Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios, vol. 29 - n.º 31 - Año 2025, pp. 88-103, e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066

cruce de silencios y de pausas con los receptores, lo que lleva a su audiencia a hablar de fallas en la trama, arriesgando la idea de un escritor que juega con lo escrito y con el lector, engañando a su auditorio con historias inconclusas y poco serias; un viejo escritor que trama historias en las que despunta la burla y el disparate, desquiciando el tejido de la representación, dejando ver (y oír) así, no las incongruencias y las deficiencias de la trama, sino la escritura misma de su manuscrito.

3. Ficción y epígrafe

En este punto interesa de modo particular destacar el proceder de Currés, su puesta en escena como lector y escritor, y la puesta en escena de su texto literario. Los críticos que se han ocupado de Fuenmayor han subrayado la presencia de autores como Swift, Voltaire, Wells, Anatole France (Martínez Simancas, pp. 125-126) pasando por alto un dato no menos importante: el epígrafe de Henri Poincaré que abre el texto de Fuenmayor. Este epígrafe dice: "El movimiento de la Tierra alrededor del Sol, no es sino una hipótesis; una hipótesis más cómoda que la contraria, pero no más verdadera".[6] Esta cita colocaría la novela de Fuenmayor al lado de las preocupaciones de la ciencia, específicamente de las investigaciones sobre las ideas de movimiento, del valor conveniente de una hipótesis y no de su valor verdadero, sobre el hecho de que una hipótesis, en un plano teórico, no es más verdadera que su figuración contraria. En cierto sentido, este epígrafe nos dice que hay hipótesis cómodas e hipótesis favorables. Pero quizás el interés de Fuenmayor por esta cita como apertura de su novela —denominada por él "cuento fantástico"— no respondía tanto a razones de orden científico como a su fascinación por atacar la noción de viaje en tanto representación científica de un ideal, noción central en el imaginario futurista de la ciencia ficción. Este tema del viaje daba forma a una serie de metáforas corrientes en la poética de la ciencia ficción: imágenes de elevación, de traslado, del privilegio de la mirada. De la representación del movimiento implícito en el viaje dependía el éxito o fracaso de la aventura espacial.

Ahora bien, esta cita, que precede al "cuento" de Fuenmayor, es incorporada por Currés a su manuscrito. ¿Cómo leemos ese epígrafe ahora dentro de un texto de ciencia ficción? Reflexionemos sobre el carácter peculiar de ese epígrafe, al cual remite uno de los personajes principales del manuscrito, Aldebrán. El epígrafe de Poincaré se vuelve posible de relectura en el manuscrito de Currés y, como tal, interroga los límites de su realización ficcional; pero, dado que, por así decirlo, es

6 Esta cita pertenece al capítulo 7, "Movimiento absoluto y relativo", del libro *Ciencia e hipótesis,* del matemático y filósofo francés Henri Poincaré, y aparece en un contexto argumentativo en el que no por casualidad se nombra a Julio Verne (p. 86).

una cita de la ciencia, cuyo objetivo coincide con el planteamiento de hipótesis verdaderas, es decir, con la búsqueda de una verdad científica, el epígrafe citado por Currés ya no dice lo mismo. Más aún: el manuscrito es un exceso de esa cita, una cita de la ciencia transformada en relato de ciencia ficción. La pregunta pertinente sería más o menos así: ¿qué es lo apropiable del epígrafe, ¿cómo lo usa Currés, de cuáles cualidades se apropia y cómo dispone esas propiedades en su relato? En tanto lector, Currés lo ficcionaliza, lo hace tomar un atajo ficcional, cambia su lugar genérico colocándolo en boca de un personaje, le hace decir otra cosa, lo desplaza del mundo de la ciencia al mundo de la ficción. Al perder su fuerza como documento científico, la cita de la ciencia colocada al inicio de la novela deviene en una referencia que autoriza la ficción del viaje y la posición enunciativa de Currés.

Podemos hablar entonces de una tensión entre dos desenlaces complementarios: la hipótesis del movimiento de Poincaré y el viaje científico de los catorce sabios, o, tal vez sería mejor decir, del fracaso del viaje en "una gigantesca máquina voladora" y del motivo exploratorio: "una serie de trascendentales experimentos" (Fuenmayor, p. 19). Esta tensión puede pensarse a partir de la imagen de la *caída* presente en el texto de Currés. Esta imagen suspende no solo las ideas de viaje, movimiento y experimento, sino además introduce cierta extrañeza, acompañada de nuevas significaciones, en el lenguaje y en la mirada, en las nociones de gravedad y verticalidad como fundamentos de un saber científico.

La caída de la máquina espacial, producto del "fenómeno más extraño de todos los tiempos", crea un espacio ficcional donde se decide la naturaleza del texto leído: algo parecido a la parodia del género de ciencia ficción y su inversión del significado de la nave espacial (como utopía tecnológica y como hipogeo). Desperfecto y caída de la máquina que significan no solo catástrofe y parodia sino además melancolía y reflexión.

La preocupación de los catorce sabios abarca la alteración de la dimensión de las cosas, pero también de las relaciones humanas, como alega Aldebrán, impaciente por inventar un telescopio para alargar la visión y medir científicamente las transformaciones del espacio exterior, e intranquilo por "la continuación de nuestra raza" (Fuenmayor, p. 56). Para Infús, el deseo sexual, "ese obrero empalagoso que Darwin llamó el genio de la especie", sería el responsable de la evolución: "¿Por qué el genio de la especie darwiniano nos engaña diciéndonos *vamos a pasar un buen rato,* cuando sería lo recto hablarnos la verdad: *vamos a hacer un hijo*?" (p. 57). Pero, ante la pérdida de la "capacidad de producir animálculos" (p. 60), expuesta por Dormón, se impone la esperanza de fabricar humanos en el laboratorio, de inventar una tecnología para producir la nueva humanidad.

Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios, vol. 29 - n.º 31 - Año 2025, pp. 88-103, e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066

4. Verdad y disparate

El término *crear* remite, por un lado, a la tarea del escritor, quien reflexiona, inventa, y cuestiona, teniendo como punto de referencia la valoración de su manuscrito, y por otro, a ese espacio ficticio de la nave donde declina toda idea solemne del viaje planetario.[7] ¿Cómo ignorar esa creación lúdica que alcanza a los nombres de los catorce sabios, nombres *impropios* de lo humano y *propios* de la ciencia? El astrónomo Aldebrán, el físico Polipasto, el geólogo Geophón, el piloto y sabio Cabritillas, el biólogo Peritón, el bacteriólogo Infús, el arquitecto Frontispo, el filósofo Dormón, el filólogo Brantino, y junto a ellos Arbarcando, Entomot, Enmenón, Torado y Hamat —el "mago negro"— (Fuenmayor, p. 81). Al carácter excepcional de estos nombres (im)propios, se añade el hecho de estar escritos en un lenguaje *deshumanizado:* una tecnificación del nombre que reduce paródicamente lo humano a un dato técnico.

Pero esta dimensión técnica de los nombres alude también a cierta condición frágil de lo humano, a un rasgo accidental, a esa metamorfosis reconocible tanto en la propia estructura de los nombres como en la transformación de la nave espacial en hipogeo. Al intentar ascender hasta la "superficie misteriosa", Aldebrán da un paso en falso, rueda por las escaleras, golpeándose en la sien, el pecho y los ojos. Concluye así el texto de Currés: "Y las locuras magníficas del pensamiento y la intuición, que tan engañosas nos parecen en nuestro tránsito por la Tierra, fueron así para Aldebrán, *como para todos los muertos*, la verdad concluyente, la suprema verdad definitiva" (Fuenmayor, p. 106). En manos de Currés, el viaje espacial desciende finalmente hacia la locura, nave de locos a la deriva y habitada por "espíritus infernales" (p. 87), lugar de sacrificio, de alucinaciones, de cuerpos sangrantes devorados entre sí, oponiendo a la pareja tradicional del bien y del mal, una pareja más oscura (por su humor negro): espíritus invisibles y espíritu científico, extravío y realidad, magia negra y ciencia.

Bordeando esas dos instituciones y sus saberes, la de la ciencia y la de la ficción, la historia leída por Currés no es creíble por sus oyentes porque le falta la autoridad científica y por el exceso de fantasía (un "cuento fantástico" que habla de su ficcionalidad).[8]

7 Para Jorge Schwartz, el "humor se transforma en condición *sine qua non* de la 'nueva sensibilidad'. La subversión de los modelos anteriores va a conducir a las vanguardias a una visión carnavalesca de la literatura. Desde el punto de vista temático, los temas 'solemnes' son contaminados por elementos de lo cotidiano, lo que llevó a una fusión del tipo 'vida-arte'. El *spleen* baudelairiano es sustituido por la farsa y lo burlesco" (p. 89).

8 "La narración fantástica", dice Louis Vax, "se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real" (p. 6). Creo que esta es la noción de lo fantástico que rige la novela de Fuenmayor. Varios trabajos recientes abordan esta cuestión en la obra de Fuenmayor, bien como parte de una tradición (Bastidas Pérez, pp. 147-169), en el contexto de las vanguardias junto a otras novelas

Aquí hay un punto de inflexión importante respecto a la ciencia ficción de finales del siglo XIX y los avatares de un verosímil literario asediado por preguntas del campo de la ciencia. El escritor se movía inestable, pero cómodo, entre las experiencias de estas dos instituciones. Aunque se tratara de ficciones futuristas (saturadas de ironías y parodias), su conexión con la ciencia agregaba institucionalidad a los enunciados literarios. Currés, alejado de esta institución científica de la ciencia positivista, y entregado a un círculo de lectores "caninos", desde un principio renuncia a esa autoridad al confiar el *origen* de su relato a una escena infantil, al presentar las palabras de los sabios sin el formalismo de las ciencias exactas (a veces son meras palabras vaciadas de referencialidad). ¿Cómo enfrenta Currés a unos lectores que constantemente le interrogan sobre la veracidad y la autoridad de sus ficciones? Esos lectores, aun dándose cuenta del juego entre realidad y representación a que los somete Currés, no pueden eludir su participación: si entienden el manuscrito en sentido literal, el autor parecerá un loco y ellos unos oyentes ingenuos; si intervienen, interpretan y valoran, entonces habrán caído en la trampa de Currés. Finalmente, al terminar la lectura de su texto, y previendo la fase de preguntas, Currés huye de la sala alegando asuntos domésticos.

Dos elementos clave ligados a un imaginario campo cultural surgen de esta escena: la autoridad del artista y la autoridad de la crítica. El primero se plantea como una recuperación de la figura del sabio distraído, retraído y abstraído, quien sumido en su saber tropieza y cae en un foso. Es la fábula del hombre que resbala mientras observa las estrellas —Tales de Mileto—, y de la criada tracia que pasa y observa al astrónomo en el pozo y ríe de su torpeza. El texto de Currés se apropia de la fábula del milesio, de esa imagen del hombre sabio pero imprudente, y la traduce al lenguaje del accidente y la catástrofe a través de varias escenas: la de una realidad exterior transformada en proporciones monstruosas, la del astrónomo al intentar abandonar la nave, la del viaje científico y colonial y, finalmente, la de una ciencia despojada de sus poderes fantásticos. El segundo comprende el pequeño círculo de oyentes que da consejos al escritor. De una forma festiva, estas voces de la sala son una transfiguración de la muchacha tracia: se ríen del cuento de Currés, de su pretensión de hacerse el loco, de lo incomprensible del comportamiento del

—*Barranquilla 2132* (1932), de José Antonio Osorio Lizarazo, y *Viajes interplanetarios en zepelines que tendrán lugar el año 2009* (1936), de Manuel Sliger Vergara— (Espinosa, pp. 565-585), o en el marco de una discusión sobre las teorías de lo fantástico (Villamizar, pp. 52-68). Por otro lado, vale recordar que, hace ya bastantes años, Ángel Rama precisó, a propósito de Julio Garmendia, la "familia latinoamericana" de estos excéntricos narradores vanguardistas: Arqueles Vela, Roberto Arlt, Martín Adán, Enrique Labrador Ruiz, Felisberto Hernández, José Félix Fuenmayor, Juan Emar, Gilberto Owen, Pablo Palacio.

9 La historia de esta anécdota, contada por Esopo y Platón, es objeto de una investigación filosófica exhaustiva en el libro *La risa de la muchacha tracia: Una protohistoria de la teoría*, de Hans Blumenberg.

ingeniero alemán, de los disparates del autor, de las acciones originales de los personajes. Si aquello que desencadenaba la risa de la muchacha tracia —la caída del filósofo— confirmaba ese dualismo entre una existencia terrena (objeto de la caída) y la mirada lejana de la realidad, la risa de los críticos confirma por lo menos tres cosas: 1) la teoría excéntrica de Currés sobre la literatura como disparate, 2) la autonomía de su obra respecto a los juicios satíricos del público, y 3) la historia del viaje como irrealidad y ficción.

La caída, como experiencia espacial y como pasaje a un mundo paralelo, debe entenderse entonces como una imagen que posibilita la reflexión sobre la *triste aventura* y sobre los restos del saber científico como marcas de la ficción técnica. Esos restos son los utilizados por Currés como materia ficticia para escribir su fantasía, para explorar la *verdad* de la ficción literaria y el *disparate* de la ciencia. Lo planteado aquí no es una argumentación sobre la técnica en el sentido de que la nave espacial constituye un recinto ideal, aséptico, matemático, según los postulados ideales del positivismo, ni es un alegato en defensa de lo fantástico como objetivo de la ciencia. No es, pues, en el contenido de la técnica donde radica lo singularidad del viaje fracasado, sino en las relaciones de esas herramientas técnicas y de escritura —con las cuales se escribió el viaje planetario en el siglo XIX— con la posición del escritor respecto a esas ilusiones técnicas. El "fenómeno más extraño" que atraviesa el relato de Currés postula una elaboración compleja del espacio ficcional, irrumpe como la voz enloquecida de la ciencia hablando de su improbabilidad. Frente a la estética y ética del viaje —como tradición literaria y de conquista, como aventura, búsqueda, realización del sujeto aventurero— y la retórica futurista de la tecnología, la *caída* de la nave de los catorce sabios significa no tanto fracaso e imposibilidad, sino también reposición del lugar del escritor y la literatura en los debates sobre la modernidad técnica y estética.

Como explica Julio Ramos, deberíamos analizar "el discurso antitecnológico que elabora la literatura, no como un conjunto de 'verdades' sobre el mundo, sino como una estrategia de legitimación de intelectuales cuya relación con la utopía del progreso y la modernidad se había problematizado" (p. 158). Agregaría lo siguiente: la novela de Fuenmayor, así como, por ejemplo, el relato de Julio Garmendia "La realidad circundante", se legitiman, en tanto proyectos literarios, reflexionando sobre esa concepción paradójica de lo técnico. Ni *technophilia* ni *technophobia*. Toman distancia frente a estas dos posiciones. En ambos textos aparece la figura del escritor firmando sus fábulas e incorporando con humor e ironía las tramas del discurso tecnológico y antitecnológico a sus ficciones. Digamos, por último, que estos textos narrativos de la vanguardia, acentuando su lugar ficticio de enunciación, exasperan las imágenes heredadas del relato de ciencia ficción, acudiendo para ello al disparate y al accidente como herramientas para agrietar la presentación científica del suceso, para desmontar los saberes de los discursos utópicos y el lenguaje literario que hacía posible la presentación de esos saberes.

Referencias

Bastidas Pérez, Rodrigo. "Ensoñaciones y espíritus: la literatura fantástica en Colombia (1830-1940)." *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940),* dirección de David Roas, Madrid, Iberoamericana, 2023, pp. 147-169.

Bell, Andrea L. and Yolanda Molina-Gavilán, editors. *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain.* Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2003.

Benjamin, Walter. *Angelus novus.* Barcelona (España), EDHASA, 1971.

Benjamin, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

Blumenberg, Hans. *La risa de la muchacha tracia: Una protohistoria de la teoría.* Valencia (España), Pre-Textos, 2000.

Brushwood, John S. "José Félix Fuenmayor y el regionalismo de García Márquez." *Texto Crítico,* n.º 7, 1977, pp. 110-115.

Bueno, Raúl. "La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* n.º 48, 1998, pp. 25-37.

Espinosa, Juan Manuel. "Vuelos sobre lo nuevo: Ciencia ficción en Colombia 1928-1936". *Revista Iberoamericana,* n.os 259-260, 2017, pp. 565-585.

Fuenmayor, José Félix. *Una triste aventura de 14 sabios (cuento fantástico).* Barranquilla, Mundial, 1928.

García Márquez, Gabriel. "José Félix Fuenmayor, cuentista." 1950. *Textos costeños,* vol. 1 de *Obra periodística*, edición de Jacques Gilard, Barcelona (España), Bruguera, 1981, pp. 324-326.

Gilard, Jacques. *Entre los Andes y el Caribe: La obra americana de Ramón Vinyes.* Medellín, Universidad de Antioquia, 1989.

Gilard, Jacques. "El grupo de Barranquilla." *Revista Iberoamericana,* n.º 128, 1984, pp. 905-935.

Ginway, M. Elizabeth and J. Andrew Brown. *Latin American Science Fiction: Theory and Practice.* New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Haywood Ferreira, Rachel. *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2011.

Jay, Martin. *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Akal, 2007.

Lauer, Mirko. *Musa mecánica: Máquinas y poesía en la poesía peruana*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Martínez Simancas, Albio. *José Félix Fuenmayor, entre la tradición y la vanguardia*. Cartagena de Indias, Observatorio del Caribe Colombiano, 2011.

Molina-Gavilán, Yolanda y otros. "Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005." *Science Fiction Studies*, vol. 34, n.º 3, 2007, pp. 369-431.

Poincaré, Henri. *Science and Hypothesis*. London, Bloomsbury Academic, 2018.

Rama, Ángel. "La familia latinoamericana de Julio Garmendia." *Papel Literario* (Caracas), 17 jul. 1977, p. 4. Suplemento literario encartado en el diario *El Nacional*.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003. Primera reimpresión.

Rebetez, René. *Contemporáneos del porvenir*. Bogotá, Planeta, 2000, pp. 9-18.

Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, EUDEBA, 1965. Primera edición publicada en 1960.

Villamizar, Gina. "Modernidad y literatura fantástica: José Félix Fuenmayor y *Una triste aventura de 14 sabios*". *Perífrasis*, vol. 4, n.º 7, 2013, pp. 52-68.

Vinyes, Ramón. *Selección de textos*. Selección y prólogo de Jacques Gilard, tomo 2, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.