

caiana

Regina Tattersfield

Múltiples planos en el viaje del *Crononauta*. La ciencia ficción como ruta de experimentación artística en los (largos) años sesenta

Múltiples planos en el viaje del *Crononauta*. La ciencia ficción como ruta de experimentación artística en los (largos) años sesenta

Regina Tattersfield

Este ensayo examina el género de la ciencia ficción en México durante los primeros años de 1960 como un espacio de encuentro de procesos experimentales entre distintas disciplinas y prácticas artísticas. De esta manera, elabora un acercamiento a dos producciones: la revista *Crononauta*, más cercana a la literatura, y el filme *La magia*, ambas realizadas por René Rebetez, escritor colombiano de ciencia ficción y fantasía que radicó en México casi 30 años. En esta investigación ha sido posible consultar ambos documentos, casi desconocidos; sin embargo, considero importante señalar que *La magia* es un material fílmico del que aparentemente sólo existe una copia con problemas de sonido e imagen, que es la que ha sido consultada y que está a resguardo de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una segunda copia se localizaba en la Cinemateca Colombiana y desapareció pocos meses después de la muerte de Rebetez. Hablar de su historia podría convertir a este ensayo en el relato de la vida de un archivo fílmico. No obstante, se hace la mención sobre su condición material ya que en ella se circunscriben ciertos campos del análisis, mismo que aún está en proceso, al igual que la restauración del filme.

La ciencia ficción de *Latinoamérica* inscrita así por Rebetez en ambas producciones supone un paso importante en la diferenciación frente a las escuelas de tradición anglosajona (Estados Unidos e Inglaterra), en gran parte porque responde de manera crítica a la construcción simbólica del sistema artístico sobre lo

latinoamericano. Como veremos más adelante, recurre a conceptos, constructos y clasificaciones políticas y sociales como las ideas de *subdesarrollo* y *tercer mundo*, que en consecuencia con un discurso hegemónico, ordenaron y situaron a Latinoamérica en una posición inferior condicionada a su pasado. Este ensayo no pretende instituir a la ciencia ficción como una clasificación o categoría de estudio. En cambio, enuncia a la vez que examina los elementos inestables, imprecisos y ambiguos en la gestación particular de este género en una época y un territorio aparentemente inapropiados para su desarrollo por su insuficiencia tecnológica y escaso desarrollo científico, claves de la modernidad enclavada en esta literatura en la guerra fría. Por otro lado, explora el potencial que activó en la experimentación artística y en el corpus de un aparato teórico y literario que fue parte de un proceso significativo de la Generación de Medio Siglo en la historia del arte en México; la evocación del indígena prehispánico como un espacio de utopía en el presente, desde la neoconfiguración estética de un legado surrealista y la reinterpretación de prácticas de corte etnográfico, hicieron de estas prácticas una nueva versión local.

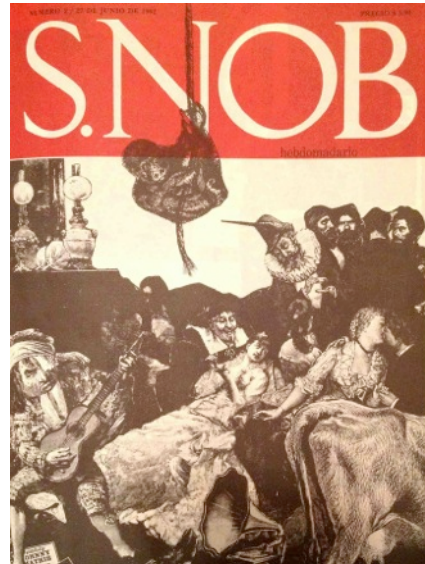
El análisis de ambos casos contribuye a enmarcar el cuestionamiento sobre la operación de homogenización que los estudios del periodo han instituido sobre la producción artística y que desactivan la distinción de los influjos y registros ambiguos e imprecisos en la manera de abordar sus contenidos disciplinares y artísticos. Con ello también se abren nuevas posibilidades de lectura e interpretación que cuestionan la categorización cronológica y sus consecuentes campos simbólicos, como es el caso de los años sesenta en México y en otras partes del globo imaginado.

Se examina hasta cierto punto la presencia extranjera de una narrativa literaria y visual que promovió desde México la desintegración de un discurso nacionalista a cambio de uno latinoamericano cargado de elementos como la cibernética, el esoterismo, la fantasía, lo indígena prehispánico y el indígena vivo; que problematiza categorizaciones geopolíticas como el subdesarrollo y el tercer mundo y las reubica en posiciones de ventaja en la línea del desarrollo moderno occidental.

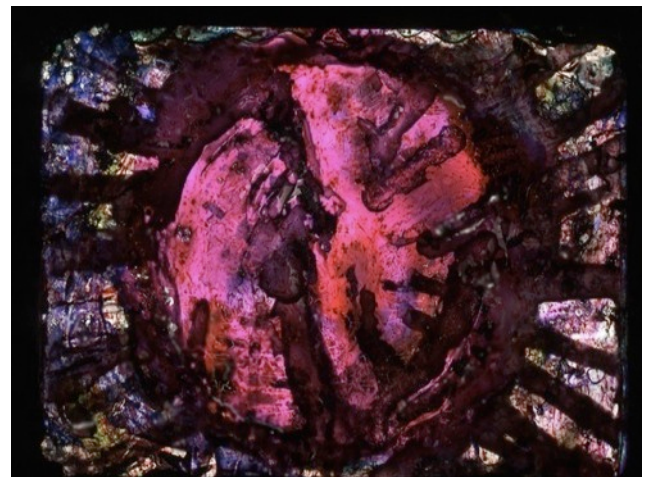
Nuevos lenguajes de experimentación plástica y literaria

La presencia de artistas y escritores extranjeros en México hacia el final de la década de los años cincuenta y durante los sesenta fue fundamental en el diálogo para la activación y expansión de procesos artísticos. Hacia finales de 1950, las rutas del medio artístico local distanciaron su camino del discurso pictórico nacionalista e identitario. Se apartaron de manera radical de una estética *oficial* que sistematizaba las búsquedas y necesidades teóricas, sociales y políticas de la Escuela Nacional de Pintura, sostenidas por el diálogo que persistía hacia el interior de sus miembros.¹ Sin buscar una respuesta inmediata, de manera individual o en agrupaciones intermitentes, los artistas iniciaron un proceso de distanciamiento que pronto dejó manifiesto un rompimiento ideológico y plástico. En él tuvieron origen una serie de exploraciones en las que se activaron cambios de registro en los modos de producción. A principio de los años sesenta, el regreso al collage en la revista *S.nob* de Salvador Elizondo, Emilio García Riera y Juan García Ponce hacía un llamado a las vanguardias (**Fig. 1**). Cercano a los mecanismos de montaje dadaístas y surrealistas, entre otras apropiaciones que derivaron en nuevas formulaciones de interlocución entre el lenguaje escrito y visual, se visitaron textos poco conocidos de escritores como George Bataille, Charles Fort, Arthur Cravan y Antonin Artaud, que retornan en las páginas de este proyecto literario y visual como figuras míticas, residentes de territorios formalmente ambiguos de la literatura y otras prácticas, principalmente francesas. El uso de aparatos tecnológicos de avanzada como el scanner, los proyectores de distintos formatos y la fotocopidora en la producción de artistas como Luis Urías² (**Fig. 2**); la experimentación con soportes sonoros, de gráfica e impresos, especialmente con la novedosa técnica de impresión a cuatro tintas como en el “Suplemento Cultural” de *El Heraldo de México*,³ la irrupción en los registros performativos tradicionales que guardaban un vínculo con la dramaturgia de Carlos Solórzano, se activaron hacia nuevas rutas con el Grupo Pánico y Alejandro Jodorowsky. Posteriormente, fueron utilizadas las cámaras de Super 8mm y otros formatos filmicos.⁴ Nuevos códigos desembocaron en nuevos lenguajes de experimentación plástica y

literaria, los cuales llevarían consigo durante esta larga década –que se interrumpe hacia 1968 y continúa durante los primeros años de los setenta– una multiplicidad de exploraciones más allá de los soportes tradicionales, llamando al uso de nuevos medios que permitieron revitalizar la pregunta acerca de la función del arte.



1- Portada de *S.nob* no.2, 27 de junio de 1962. Revista *S.nob*. Edición facsimilar, Número 1 al 7 / junio-octubre de 1962. Salvador Elizondo (Director), Emilio García Riera (Subdirector), Juan García Ponce (Director Artístico). México: Aldus y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.



2- Luis Urías, *Espectáculo Pánico Sónico Lumínico*, 1963. Tres imágenes fijas de proyección en movimiento, 2 proyectores Kodak para el hogar de 35 mm manipulados durante la proyección de diapositivas intervenidas con tintas de colores y materiales transparentes, pantalla de rollos de papel periódico. Colección de Luis Urías, Fotografía: cortesía del artista.

Casi como una inscripción dentro de estas nuevas prácticas, tanto los individuos como las agrupaciones reunidas en colaboraciones periódicas así como ocasionales, pronto

revelaron procesos en los que se enunciaba una forma singular de concebirse como artistas, pero también de reconocerse como sujetos políticos en el compromiso de continuar la expansión de estas fisuras más allá de las fronteras epistémicas y geográficas que enmarcaban el supuesto encierro ideológico imaginado por los jóvenes artistas. No obstante, esta óptica pareció condescender ante el influjo de las ideas sobre la disolución de las identidades nacionalistas. Una serie de procesos que buscaron la internacionalización permitieron la activación del aparato político panamericano-internacionalista que tanto en México como en el resto de América Latina, sistematizó las relaciones al interior y al exterior de los países durante la guerra fría.⁵

De tal modo que la rápida germinación de proyectos de internacionalización de las naciones, cargados de intensos espectros de modernidad, abrieron la vista hacia amplios panoramas que desde una interpretación historiográfica pueden revisarse como espacios utópicos que, debajo del ojo invisible y vigilante del *Sputnik 1*, no tardaron en revelar su disposición apocalíptica hacia una inminente catástrofe al final de la década de 1960.⁶

El encuentro de dos crononautas

La heterogeneidad en la que se gestan estas nuevas plataformas, pocas veces da lugar para pensar en los actores que llegaron a México como viajeros e hicieron de este país más allá de una escala de viaje, su destino; un centro de trabajo que les permitía manetener un pie en su país de origen y en otros que del mismo modo hubiesen habitado como si fueran propios. Tal es el caso del colombiano René Rebetez (Subachoque, Bogotá, 1933 - Isla de San Andrés, 1999) y el chileno Alejandro Jodorowsky-Prullansky (Iquique, Chile, 1929), nombre con el cual firmó sus primeros trabajos colaborativos en México, específicamente en la sección de *Science Fiction* de la revista *S.nob*. Ambos viajeros arribaron a México en fechas cercanas. (Figs. 3 y 4)



3- Alejandro Jodorowsky-Prullansky, “El Monstruo de Tasmania”, en *S.nob* no.1, 20 de junio de 1962, p.17. Revista *S.nob*. Edición facsimilar, Número 1 al 7 / junio-octubre de 1962. Salvador Elizondo (Director), Emilio García Riera (Subdirector), Juan González Ponce (Director Artístico). México: Aldus y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.



4- Alejandro Jodorowsky-Prullansky, “Presencia del futuro en el pasado”, en *S.nob* no.3, 4 de julio de 1962, p.p. 29 y 30. Revista *S.nob*. Edición facsimilar, Número 1 al 7 / junio-octubre de 1962. Salvador Elizondo (Director), Emilio García Riera (Subdirector), Juan González Ponce (Director Artístico). México: Aldus y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

El relato biográfico de René Rebetez- prácticamente desconocido pues hasta ahora sólo se encuentra como documento escrito en una entrevista que Juan Carlos Moyano realizó para la revista colombiana *Número*, publicada después de la muerte de Rebetez- cuenta que la primera vez que salió de Colombia fue a los 17 años, días después del estallido del Bogotazo. Viajó a Europa, primero a Suiza, en donde conoció a su familia paterna; inició estudios de Economía en Ginebra y después de Sociología en la Universidad de Berlín. Cada vez que pudo hacerlo, se escapó para visitar París en donde comenzó su trabajo como escritor e inició contacto con Jacques Bergier y Louis Pauwels autores de *La Matinée des Magiciens* y editores de la revista *Plànete*.⁷ En su regreso a su país natal, vivió en una finca cerca de Bogotá en donde aprendió el oficio de hacer quesos. Pasó una temporada en Medellín con Amilcar U, Gonzalo Arango y otros miembros del grupo de los Nadaístas⁸ con quienes mantuvo contacto durante su vida en México. Hacia 1957, Rebetez se integró a las filas revolucionarias de Cuba, primero desde Bogotá mientras fue gerente de la revista *Visión* y posteriormente, desde la isla como escritor y vocero de la Revolución.⁹ En 1961, Rebetez salió de La Habana bajo la comisión del frente revolucionario cubano, en un viaje que pasaría por México para llegar a Estados Unidos como destino final. Al desconocer la primera misión del viaje, sólo sabemos que Rebetez la intercambió deslindándose de sus compromisos revolucionarios, intercambiándolos por una estancia de casi 30 años en el país, que le valió el veto de entrada a la isla de por vida.

Hacia la llegada del colombiano a México, Alejandro Jodorowsky ya tenía más de un años en el país, al que había llegado por una gira con la compañía de Marcel Marceau, a la cual pertenecía desde 1954. En este país se instaló y comenzó a trabajar como director escénico.¹⁰ Entre sus primeros montajes se encuentran *Penélope* de Leonora Carrington, *La sonata de los espectros* de Strindberg, *La ronda* de Schintzler y *Fando y Lis* de Fernando Arrabal, con quien en 1962 en París, al lado de Roland Topor, funda el *movimiento pánico*. En 1963 comienza con la edición de los *cuentos pánicos*, funda las Damas Chinas, un grupo de “antimúsica” y su puesta en escena *La ópera del orden* es vetada; su trabajo se censura por primera vez; más tarde y entre otras

producciones, lleva a cabo el gran *Efímero* de San Carlos. Después del *Efímero* de despedida, viaja a París y regresa a la ciudad de México entre 1963 y 1964.

No obstante las distintas circunstancias en las que ambos viajeros llegaron a México y con un año de diferencia en su arribo al país, se encontraron en una fecha, posiblemente cercana a 1963. Quizá por ser ambos viajeros sudamericanos visitando México; por haber pasado periodos largos en Europa, en Francia, en París; por sus orígenes e intereses en la francofonía y la constelación de autores que compartieron como Antonin Artaud y Georges Bataille, Lautréamont y también Huidobro y que trajeron consigo a México. En algunos casos como el que veremos más adelante del escritor Raymond Russel,¹¹ tradujeron textos del francés de formas “extremadamente libres” por primera vez al castellano. Incluso se les recuerda como “ese par inseparable”.¹² Son portadores de ideas sobre la fantasía, el “mundo prehispánico e indígena”, la ciencia, las metodologías para la expansión de la mente, el pensamiento de oriente, el erotismo, la cibernética y la maquinización del hombre moderno.

La ciencia ficción resultó en un principio para ambos, el territorio ideal para iniciar la reprogramación de los códigos de los múltiples lenguajes. En el trabajo de Rebetez, la ciencia ficción develó una óptica singular para hablar sobre y desde el constructo imaginado de Latinoamérica; en el campo de la literatura, la configuración del género desde esta región del mundo, que hasta ese momento había sido universalizado por las escuelas norteamericana e inglesa, insertó un diálogo prioritariamente con la narrativa francesa de éste y otros géneros, mientras abría una brecha fuera del realismo fantástico. La inscripción de discusiones sobre el subdesarrollo latinoamericano, el tercer mundo, la subordinación de los pueblos indígenas y afroamericanos hacia occidente, conjugó el argumento en el que Rebetez virtió la posibilidad de hacer de la ciencia ficción un arma política.

Contra los que pretenden subordinar la inteligencia al subdesarrollo esgrimiremos un arma poderosa: nuestra capacidad de extrapolarnos a cualquier planeta, al pasado o al futuro, a las entrañas del microcosmos o a los oscuros laberintos del inconsciente y desde allí- desde mi punto de vista cuya perspectiva puede proporcionar una

objetividad casi-marciana- haremos una crítica feroz y constructiva [... Cada quien tiene su arma. Y en cada etapa que el hombre demiurgo (léase: revolucionario) apresura el ritmo de la historia, utiliza una distinta.

Permítaseme decir que poseemos la mejor: una literatura que no respeta fronteras, que rebasa los estrechos límites del dogmatismo y los combate.¹³

Este fragmento del artículo que Rebetez lanza como “botella al cosmos” toma como punto de partida la pregunta del joven escritor cubano Óscar Hurtado sobre la supuesta imposibilidad del desarrollo del género en los países “subdesarrollados”. La respuesta, casi como un índice del estatuto del género latinoamericano, enuncia a la ciencia ficción como literatura de vanguardia artística y también política, justamente por contar con el arma que Latinoamérica, desde cualquiera de sus frentes subdesarrollados, lleva consigo haciéndola única y capaz de transformar su propia historia.

En efecto, las ideas sobre la proyección de un territorio disruptivo y radical se extendieron hacia distintas coordenadas de enunciación que dieron origen en 1964 al primer trabajo colaborativo entre Jodorowsky-Prullansky y Rebetez, en diálogo con Luis Urías: *Crononauta*.¹⁴ Se trató de un proyecto editorial experimental de ciencia ficción y fantasía, primera inscripción que reunió el trabajo de artistas plásticos y escritores latinoamericanos, norteamericanos y franceses en el siglo XX, llamados a la búsqueda de un nuevo género más allá del mundo anglosajón.

El viaje del *Crononauta*: Revista mexicana de ciencia ficción y fantasía

Crononauta tuvo solamente dos números, cuyas portadas en blanco, negro y rojo fueron realizadas por Alejandro Jodorowsky (**Figs. 5 y 6**). Ambas refieren a la técnica de yuxtaposición de imágenes o collage que combina objetos, fotografías y dibujos de distintos órdenes, y recuerdan a los soportes y registros de las vanguardias, en especial al dadaísmo y surrealismo.¹⁵ La imagen de la portada del primer número¹⁶ se reproduce como fondo en la segunda página que presenta a la revista.

En la parte central, hay una mujer cuya piel y cabello parecen hechos de diferentes

texturas del reino animal y vegetal: años de mariposa, escamas de pescado y hojas en lugar de vello. Las figuras que la rodean podrían interpretarse como una alegoría de los pasados biológicos del ser humano, cuyos remanentes permanecen en nuestros cuerpos, y de las similitudes internas de las formas de vida, incluso en el plano orgánico. En una revista de ciencia ficción y fantasía, se puede aludir al hecho de que somos una especie más en la Tierra y en el universo, aunque con la habilidad de crear objetos artificiales, como los romboides de color rojo que sostiene la mujer en sus manos. Sin embargo, como la figura protagónica guarda más similitudes con el resto de los seres del collage, sostener hábilmente unas figuras geométricas más bien parece un contrasentido que un homenaje a la especie dominante.¹⁷ (**Fig. 7**)

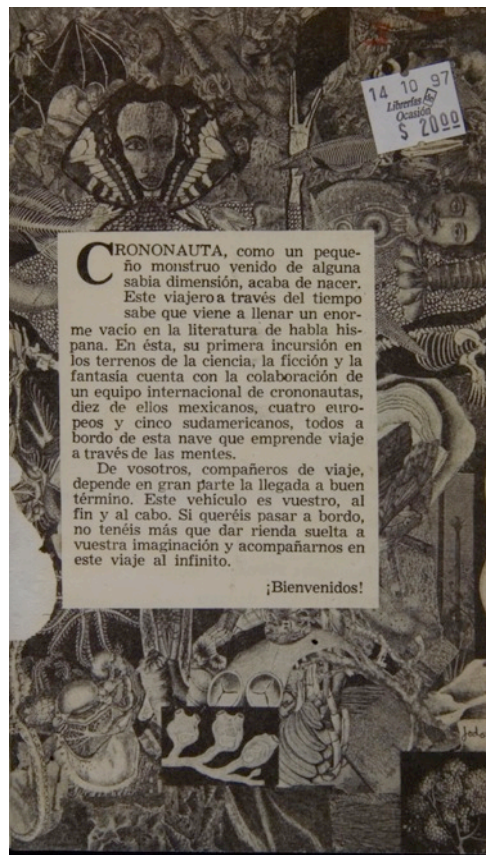
CRONONAUTA, como un pequeño monstruo venido de alguna sabia dimensión, acaba de nacer. Este viajero a través del tiempo sabe que viene a llenar un enorme vacío en la literatura de habla hispana. En ésta, su primera incursión en los terrenos de la ciencia, la ficción y la fantasía cuenta con la colaboración de un equipo internacional de crononautas, diez de ellos mexicanos, cuatro europeos y cinco sudamericanos, todos a bordo de esta nave que emprende viaje a través de las mentes. De vosotros, compañeros de viaje, depende en gran parte la llegada a buen término. Este vehículo es vuestro, al fin y al cabo. Si queréis pasar a bordo, no tenéis más que dar rienda suelta a vuestra imaginación y acompañarnos en este viaje al infinito.

¡Bienvenidos!¹⁸

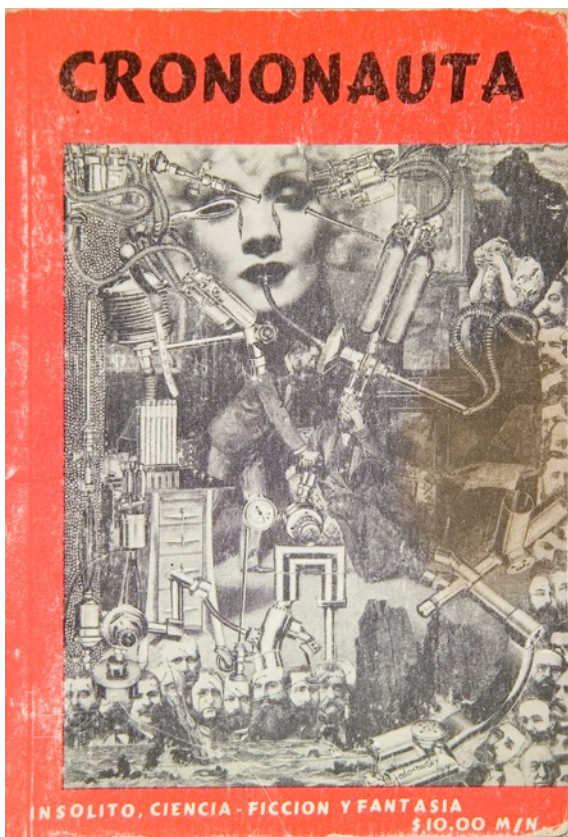
La revista salió a la venta con un costo de 10 pesos por ejemplar y 55 pesos o 6 dólares por 6 ejemplares junto con la suscripción anual con la que se entregaba una credencial para ser socio del CLUB DE CIENCIA-FICCIÓN DE CRONONAUTA¹⁹ y partícipe de sus actividades como el acceso a bibliografía, hemerografía, cine y en general, a las últimas noticias de la ciencia ficción en todas sus ramas. En las direcciones Edgar Allan Poe n.º. 28.19 y Puebla 290-A en México D.F. serían recibidos los abonos y seguramente llevadas las discusiones y lecturas de socios y autores (**Fig. 8**). La información que refiere a su distribución y tiraje no se encuentra en la ficha técnica de la revista. Por una nota del periódico, sabemos que fue distribuida en países latinoamericanos como Chile, Argentina y



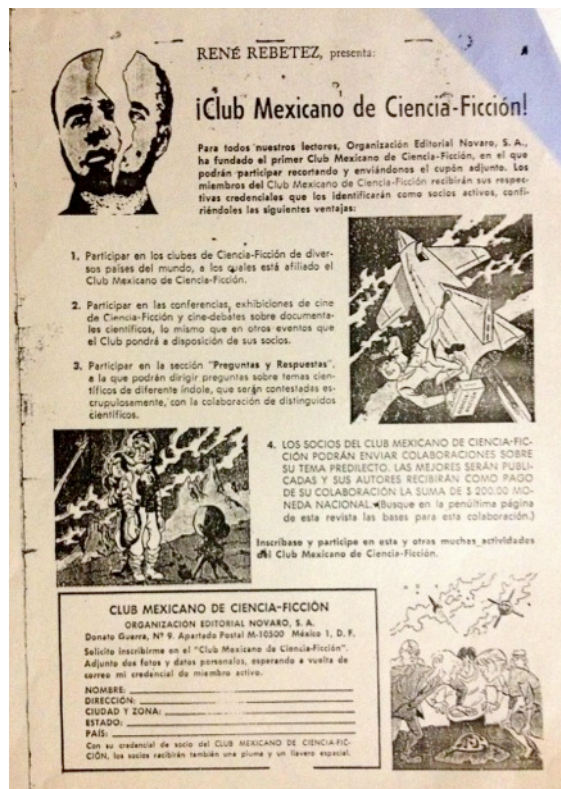
5- Alejandro Jodorowsky, Portada de *Crononauta*, núm. 1, Editores: René Rebetez y Alejandro Jodorowsky, 1964. Collage /Impresión litográfica, Colección Miguel Ángel Fernández.



7- René Rebetez y Alejandro Jodorowsky, Interior de *Crononauta*, núm. 1, 1964. Impresión litográfica, Colección Miguel Ángel Fernández.



6- Alejandro Jodorowsky, Portada de *Crononauta*, núm. 2, Editores: René Rebetez, Alejandro Jodorowsky y Luis Urías, 1964. Collage /Impresión litográfica, Colección Miguel Ángel Fernández.



8- Anuncio del *Club Mexicano de Ciencia Ficción* de editorial Novaro, ca. 1965. Archivo Rebetez/Moyano.

Colombia y por la crítica de los editores de *Plànete* enunciada en esta misma nota, posiblemente llegó a París.²⁰

Sobre su origen, Rebetez relata pocos días después de la salida del primer número para la revista *Tiempo de México*:

Crononauta, viajero a través del tiempo, nació porque su presencia se hacía indispensable. Un buen día -una buena madrugada más bien-, después de una de esas efímeras representaciones teatrales, Alexandro leyó en voz alta a un grupo de amigos un párrafo de “Cómo escribí algunos de mis libros” de Raymond Roussel, escritor-inventor quien ha descubierto un extraño método de escribir, método que más tarde definí como ‘exactitud fantástica’. El párrafo decía: ‘Se trata de un procedimiento muy singular. Y creo que es mi deber revelarlo porque tengo la impresión de que los escritores del futuro podrán quizá explotarlo con provecho’... En ese mismo instante, *Crononauta* tomó forma; se materializó en ese lugar inexplicablemente vacío de la literatura castellana: el de las revistas de ciencia-ficción y fantasía.²¹

En el primer artículo del primer número, “Raymond Roussel y el lenguaje del futuro”, Rebetez presenta al autor como la figura magnetizadora de la ciencia ficción y matriz epistémica y primigenia -en su alusión a los primeros sistemas de escritura, los jeroglíficos- para la expansión de las palabras y el lenguaje, por tanto, de la literatura universal. Incluso recurre a puntualizar una línea de su pensamiento para dar una pista, quizá, sobre la fórmula en la que imagen y texto componen una unidad de lectura en *Crononauta 1*, con mayor intensidad en el *Crononauta 2*, interpretando este mecanismo rousseliano como ‘exactitud fantástica’ que en palabras del colombiano “hace que el idioma aumente como una célula bajo el microscopio electrónico. Las imágenes crecen millones de veces y descubrimos cómo en cada palabra habitan universos. Porque Roussel abre las palabras para sacar de ellas aquel mundo del que se arriesga no volver jamás”.²² Las imágenes que se multiplican son el resultado de la revelación infinita de las palabras hacia los múltiples significados que construyen la historia.

Estas imágenes “poéticas”, buscan su espacio de representación adyacente a la escritura; por lo

tanto, para Roussel es imposible imaginar un lenguaje sin imágenes, así como sería imposible imaginar un *Crononauta* carente de su complemento visual. Esta exploración literaria sobre la imagen alcanza mayor profundidad en la traducción del texto de Roussel, el mismo que inició el viaje del *Crononauta*. “Cómo escribí algunos de mis libros” traducida por Alexandro Jodorowsky- anunciada en la revista como una “interpretación extremadamente libre”- en el que el chileno relata cómo Roussel recurre al complejo sistema de representación del jeroglífico -posiblemente al egipcio- como una escritura equivalente a la suya. ¿Es posible imaginar que la ciencia ficción moderna establece un vínculo tan cercano con una de las primeras formas de comunicación de la humanidad, los jeroglíficos?

Desafortunadamente, no se cuenta con las imágenes que acompañaron al texto original de Roussel, sin embargo, la firma de los autores crononautas en los dos textos representa dos composiciones que experimentan con la idea de jeroglífico: la primera es caligráfica y representa el nombre de Alí en la escritura árabe antigua, mientras que la segunda guarda una relación formal con ésta pues los elementos visuales son distintos y distorsionan completamente el mensaje original, bajo un registro posiblemente heráldico. Hay una tercera interpretación en las próximas páginas que es la que sella el texto de “La epopeya de Elías” del artista Manuel Felguérez, en la que un conjunto de animales toma el lugar de lo que en primera instancia fue un trazo caligráfico. **(Fig. 9)**

Antes de comenzar este cuento, se presenta al artista brevemente como “un muralista mexicano ya célebre por sus monumentales creaciones abstractas realizadas con chatarra, conchas de ostión, etc. Cuando sus gigantescas esculturas le dejan tiempo, escribe ciencia-ficción... si es que aquéllas no lo son también!”²³

Para Felguérez, colaborador en los dos números de *Crononauta* y como se relata al principio del ensayo, un actor fundamental del rompimiento de la tradición pictórica “realista”, la ciencia ficción parecía ser “la correspondencia de las artes, que siempre ha existido”.²⁴ A propósito de *Crononauta*, le fue realizada una entrevista en diálogo con Rebetez, en la que Felguérez revela un ángulo particular de la pintura abstracta:

FELGUERREZ: Yo entiendo el problema de escribir ciencia ficción como más cerca de la ficción que de la ciencia. Más bien se trata de desarrollar hechos posibles que teorías científicas. El problema es pues, de imaginación, de imaginar el futuro. A mí me interesa porque está relacionada con la pintura que yo hago: la pintura abstracta busca eliminar lo no pictórico. En la ciencia ficción hay que inventar desde el tema, o sea que todo es imaginario, puramente literario. Quien escribe un cuento con tema realista tiene que imaginar sólo la forma pero no la circunstancia: lo otro es invención total, y si hay una expresión estéticamente válida, el valor del resultado es superior.²⁵

El encuentro de los mecanismos narrativos de la ciencia ficción con los elementos compositivos de la abstracción pictórica descifra un panorama que ha sido poco explorado alrededor de los procesos de abstracción de las formas hacia el final de los años cincuenta. Ahora no nos detendremos en ello pero dejamos, sin embargo, una breve señal de los dispositivos imaginativos en la experimentación del lenguaje abstracto, el que quizá, de manera similar a cómo lo hace la ciencia ficción, “ayuda a apreciar problemas del mundo actual que no se veían fácilmente por los medios de otra literatura”,²⁶ en este caso, otra pintura.

Crononauta aparece por primera vez enunciada en el campo de los estudios de la imagen y la historia del arte en México en el artículo de Miguel Ángel Fernández, “Crononauta: La propuesta de ciencia ficción pánica de René Rebetez y Alejandro Jodorowsky”.²⁷ En esta aguda revisión se realiza el primer y hasta ahora único trabajo amplio²⁸ sobre los dos números de la revista a la cual inscribe en su propuesta genealógica de la ciencia ficción mexicana. Además, contribuye con una descripción a detalle de los juegos asociativos que articula el (des)orden de los textos y un análisis agudo sobre la peculiar interacción de los elementos visuales y escritos. Esta configuración estética que el historiador detecta sin precedentes en la historia de las publicaciones de ciencia ficción en Latinoamérica, bien puede inscribirse en la larga línea genealógica del tropo iconográfico imagen-texto:

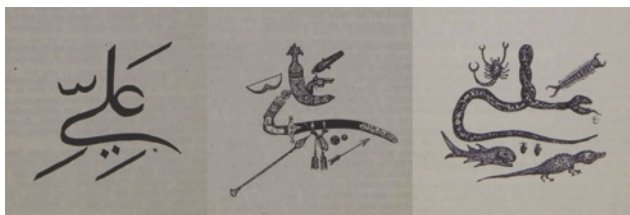
La propuesta visual de *Crononauta* ofreció algo por completo nuevo y sin precedentes, tanto en las portadas como en sus ilustraciones interiores. Los talentos que

logró reunir comenzaron a experimentar, tímidamente, en el primer número, con apenas dos ilustradores interiores y la portada de Jodorowsky. Pero, en el segundo y, tristemente, último ejemplar, reunieron el talento de 15 artistas que dieron rienda suelta a toda su creatividad, concibiendo la innovadora categoría visual de lo que he llamado *cienciaficcigramas*, en una revista con dos cubiertas y de cabeza la mitad de ella en relación con la otra mitad.²⁹

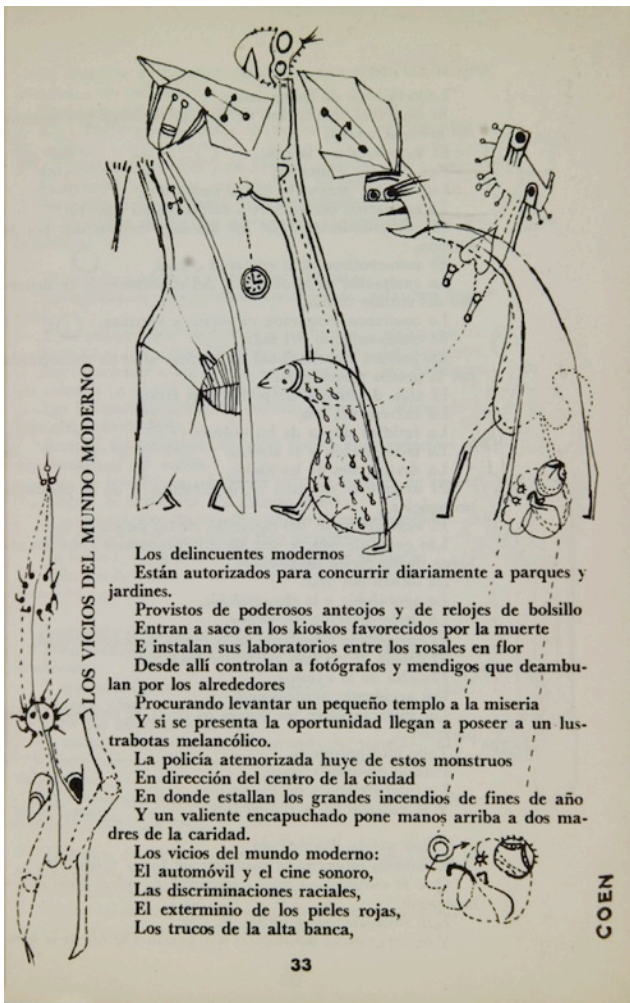
Estos “cienciaficcigramas”, de los que ya hemos hecho mención en su relación esencial con la designación del orden roussseliano, se intensificaron, tal como lo describe Miguel Ángel Fernández, en el segundo número de *Crononauta* en donde, además de José Luis Cuevas y Jodorowsky, aparecieron nuevos “ilustradores” entre ellos Arnaldo Coen en la presentación de cinco fragmentos de antipoesía de Nicanor Parra, Lilia Carrillo en el cuento de “3 GNNS” de Jodorowsky y Alberto Gironella en el texto “Marcel Duchamp: Marchand du Sel” (Figs. 10-12). A la inversa de cómo lo hizo Felguérez en el primer número, escritores experimentaron con gráfica para el segundo *Crononauta*; tal es el caso de Rebetez en su cuento “La Nueva Prehistoria” y de Urías en la ilustración a manera de collage del fascinante relato “El ghetto de Chihuahua”.

Los autores a los que hemos hecho referencia son precisamente artistas plásticos y escritores mexicanos y extranjeros que, desde otros espacios editoriales radicales como *S.nob* o la revista de Margaret Randall y Sergio Mondragón *El corno emplumado*,³⁰ trabajaron en este proyecto de colaboración enunciado desde la ciencia ficción.

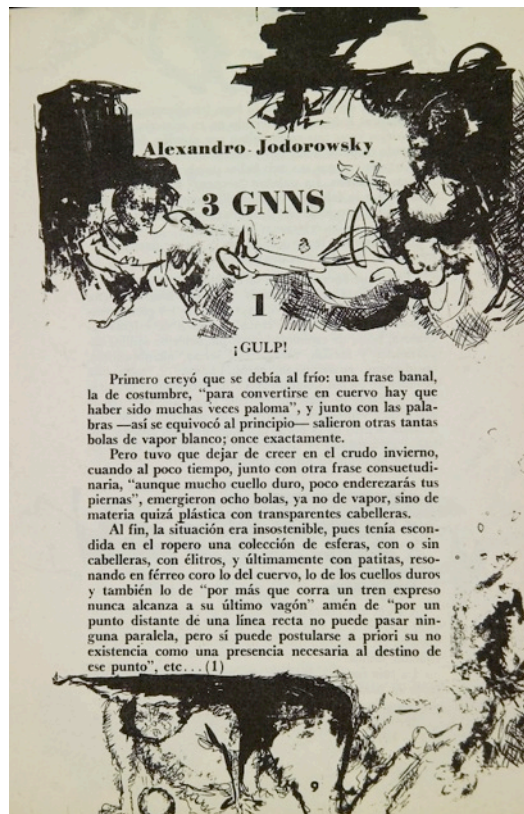
En definitiva, la plataforma que se pretendía con este “nuevo” estilo de hacer ciencia ficción operó bajo un registro de identificación de los estudios sociológicos, etnográficos y antropológicos con la divulgación del conocimiento científico que comprendía hipótesis o especulaciones sobre la vida en otros planetas, la vida en otro tiempo o el futuro. En *Crononauta*, estos campos de investigación operan bajo una lógica distinta: fuera de la divulgación científica, son utilizados por los artistas como dispositivos literarios y visuales que anuncian el viaje en el tiempo del presente desde la nave de la ciencia ficción, creando una



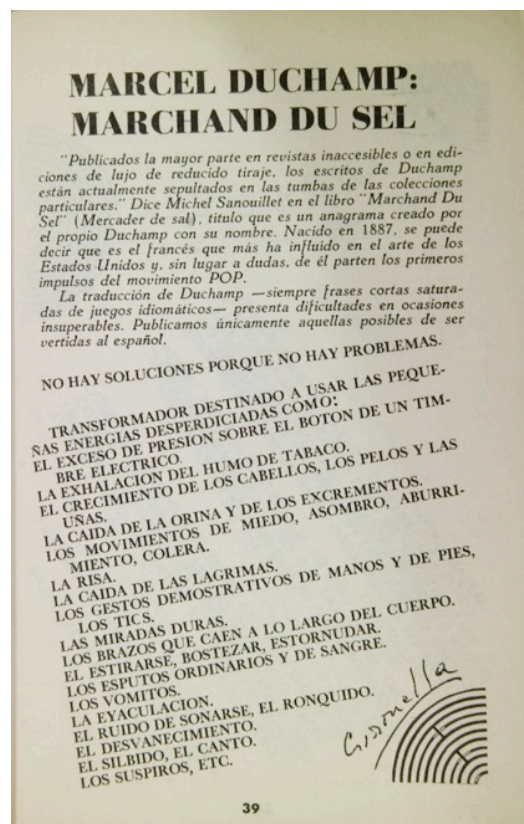
9- Ilustraciones y textos de René Rebetez en “Raymond Roussel y el lenguaje del futuro”, de Alejandro Jodorowsky en “Cómo escribí algunos de mis libros” y de Manuel Felguérez en “La epopeya de Elías”, en *Crononauta*, núm. 1, 1964, p. 5, 10 y 25, respectivamente. Impresión litográfica, Colección Miguel Ángel Fernández.



10- Ilustraciones de Arnaldo Coen en Nicanor Parra “Nicanor Parra antipoeta. Los vicios del mundo moderno”, en *Crononauta*, núm. 2, 1964, p. 33. Impresión litográfica, Colección Miguel Ángel Fernández.



11- Ilustraciones de Lilia Carrillo en Alejandro Jodorowsky “3 GNNs”, en *Crononauta*, núm. 2, 1964, p. 9. Impresión litográfica, Colección Miguel Ángel Fernández.



12- Ilustraciones de Alberto Gironella en “Marcel Duchamp: Marchand du Sel”, en *Crononauta*, núm. 2, 1964, p. 39. Impresión litográfica, Colección Miguel Ángel Fernández

narrativa que experimentaba en estilo y estructura.

Lo híbrido y ambiguo son condiciones pertinentes para observar el giro crítico en el que se desenvolvía una propuesta narrativa y estética que se constituía como crítica de la civilización y el pensamiento modernos, inserta en la enunciación de un aparato intelectual radical y en el uso de técnicas de montaje con distintos registros visuales como la fotografía, el collage, el dibujo y las ilustraciones.³¹

El viaje múltiple: La magia

En *Crononauta 2*, Rebetez publicó el cuento “Quinta avenida esquina con Madero” que posteriormente formó parte de su primera compilación *La Nueva Prehistoria y otros cuentos* (1967), publicación que lleva como portada un fragmento de *El infierno*, del pintor Hieronymus Bosch. La narración relata el viaje múltiple activado por la ingesta de 5 sustancias etílicas de distinta naturaleza, la embriaguez y la resaca del 5 veces sujeto Pedro Piotr Peter Pierre Pietro. Dichos estados son anunciados como estados alterados de la consciencia a los que este individuo, común, llega casi por casualidad, llevando a cabo “una de las grandes conquistas de la humanidad”, el viaje a través del tiempo y el recorrido de 5 ciudades en un día:

En México ingirió un vaso de tequila cristalino, en Moscú el vodka gorgoteó en su garganta seca. En Nueva York el plácido lago amarillo del whisky salpicado de *icebergs* lo estaba esperando en la superficie de los mostradores. En París una *demi bouteille* de Beaujolais penetró como roja catarata en el abismo de su esófago. Y en Roma, el Chianti, como un sol líquido y ardiente.³²

Estas bebidas generadoras del proceso ‘Ubicum-Solis’, resultan en el cocktail que activó la mutación ubicua de Pedro, que Rebetez llama ‘Ubicuo old fashion’.

La narración abre un espacio para el relato de *La Matinné des Magicien* en el que Bergier y Pawels narran la historia de cómo Edgar Kayce, un campesino que vivió en Kentucky a principios del siglo XX recetaba y curaba graves enfermedades desde sus sueños, de tal modo que, cual crononauta, viajaba hacia los sitios

donde se hallaban los enfermos y los curaba desde su estado onírico. Al despertar no recordaba lo ocurrido y al renegar de sus facultades singulares, enfermó y al poco tiempo murió después de predecir su muerte.

La fascinación de Rebetez por el viaje en el tiempo y el espacio se manifiesta en otros cuentos y en sus recurrentes escritos biográficos sobre la figura de Julio Verne, quien al parecer ha sido una de las mayores influencias, quizá la mayor, en la ciencia ficción colombiana, posiblemente también en la latinoamericana.³³

Depositar la posibilidad de un cambio “de subente a protoente” en un sujeto “anodino” fue una estrategia en la que se implicaba una crítica sobre el estado de amnesia que subsumía a la sociedad. Para señalar el lugar común en el que habitaba la especie humana, había entonces que hablar de un ser común, “muy representativo de su género y su época” que “no tenía imaginación suficiente siquiera para imaginar otras aficiones” además de la bebida y las mujeres; un “prospecto envidiable para muchas situaciones en que la imaginación hubiera sido fatal: tesorero, cajero, auditor, jefe de compras, gobernador, portero y otras tantas”.³⁴

El diálogo con los relatos etnográficos *La Matinné des Magicien* - que sin duda iban más allá de la etnografía tradicional-, dieron a Rebetez la posibilidad de extender, girar y traer de vuelta una narración de corte fantástico, casi mágico, en la que prevalecían elementos del primer registro etnográfico literario con el que se podía mantener una cierta noción de posibilidad. Rebetez buscaba activar la consciencia humana en vías hacia la transformación. De este despertar emergería una revolución que implicaba introspección a través del consumo de sustancias psicoativas y el consecuente distanciamiento del cuerpo físico. Como puertas para entrar en contacto con la memoria primigenia, se sumaban a los elementos de su idea particular de *ser humano* como la psique, el espíritu y las capacidades cognitivas. Estos códigos mantenían un diálogo con las formas míticas que en Latinoamérica, permanecían a sus ojos en las danzas rituales de los pueblos indígenas y afroamericanos. Nuevamente recurrió al registro etnográfico pero en esta ocasión, lo abordó desde el formato cinematográfico, considerando, posiblemente, el potencial experimental del lenguaje audiovisual.

La magia, (1975)³⁵ es el primer y único proyecto cinematográfico realizado por Rebetez. Fue producido por Roberto Viskin, quien estuvo involucrado también en realizaciones de Jodorowsky. El sonido y otros aspectos de la producción estuvieron a cargo de Esther Echeverría, galerista y pareja del colombiano al momento. Este filme reunió un equipo de fotógrafos que colaboraban, entre otras producciones, para registros audiovisuales del Instituto Nacional Indigenista, particularmente Nacho López, Antonio Reinoso y Rafael Corkidi. Quizá ello sea la razón por la que en las escasas referencias que se encuentran sobre el filme, se le clasifique como documental o cine indigenista -haciendo alusión más bien al discurso oficialista que articulaba el planteamiento estético, más que a la estética misma-. Es probable que Rebetez haya considerado el ojo experimental de estos tres fotógrafos, que llevaron estos registros más allá de los límites etnográficos como Antonio Reinoso y Rafael Corkidi en *El despojo* (1960), un cuento de Juan Rulfo. Las escenas de *La magia*, en efecto, tienen el potencial para responder a una configuración “documental”- tomando en cuenta la compleja problemática que el uso de este concepto implica desde mitad de los años cincuenta y que prevalece hoy en día- así como la voz en *off* que narra el correlato de Rebetez y el *Popol Wuj*³⁶, en castellano *Libro del Consejo*, *Libro Sagrado*, *Libro de la Comunidad* o *Antiguas historias de los indios quiches de Guatemala*. Sin embargo, ambas estrategias responden a otra intención que se vincula más con una experiencia cinematográfica ritual.

Generalmente desde tomas subjetivas, la cámara visita 8 sitios localizados en 4 países americanos: Colombia, Brasil, México y Estados Unidos. En las imágenes de estos tiempos y territorios dispersos e indeterminados- a los que no se refiere más que en los créditos al final de la película- transcurren de manera simultánea danzas, iniciaciones religiosas, ceremonias, ingesta de sustancias psicoactivas, naturales y procesadas; “todo simultáneamente como muchos *films* exhibidos en la misma pantalla, el mismo día, la misma hora. El mismo *film*.”³⁷ (Fig. 13):

Fue un trabajo muy laborioso desarrollado en diversas partes del continente americano. En México, filmamos en la sierra mazateca con María Sabina, logramos interesantes

secuencias sobre su tradicional ceremonia de los hongos alucinógenos; en Yucatán filmamos la ceremonia maya llamada “chac chac” o “misa maya”; en el estado de Morelos, precisamente en Tepalcingo, aprovechamos una ceremonia azteca. En el Distrito Federal filmamos lo correspondiente a una sesión de terapia de grupo. Luego viajamos a Brasil y nos metimos a la selva amazónica, donde captamos los ritos del yagüe, de vudú y candomblé. En el estado de Bahía filmamos una ceremonia de iniciados. En Colombia trabajamos en diferentes regiones para aprovechar rituales de brujería de razas primitivas; finalmente en Nueva York filmamos un ritual en el Central Park y una ceremonia de magia contemporánea.³⁸



13- Afiche publicitario de René Rebetez (dir.), *La magia*, México: Conacine, 1975. Extraído de Enrique Vela, “La arqueología y el cine mexicano”, *Arqueología mexicana*, Edición especial, núm. 49, junio, 2013, p. 36.

La búsqueda por hacer de este filme un objeto de activación ritual, se intensifica por la correspondencia entre los objetos y acciones que se registran en estos sitios a la vez mágicos y sagrados. De este modo, la danza de iniciación al Candomblé, el muñeco de la ceremonia de Vudú, la toma del te de la planta de ayahuasca o yagé en la Amazonía brasileña, la ingesta de hongos alucinógenos, acompañada de los cantos chamánicos de María Sabina, extienden el proceso místico que acentúa la experiencia ritual en el espectador. Entonces pareciera que ver la película implica una desmaterialización del presente en función de una perpetuidad, ubicuidad y desalojo de significaciones temporales y espaciales, circunstancias sin duda, de *la experiencia cinematográfica*.

La interlocución con la memoria mítica, entreteje un relato crítico sobre la sociedad

contemporánea al tiempo que se propone un llamado hacia el pasado en el presente. Se atiende al reconocimiento de las culturas primigenias que aún persisten y que son portadoras de las claves para reprogramar el código genético de la especie humana terrestre. Con ello sería posible replantear nuevas formas de sobrevivir a la barbarie tecnológica y tecnócrata, consecuencia de la búsqueda de la modernidad.

El montaje de las imágenes produce un vínculo cercano entre las poblaciones a pesar de su distancia geográfica. Rebetez traza la ruta de viaje y bajo una técnica que consistió principalmente en la yuxtaposición de registros visuales, crea vínculos imaginarios y conceptuales en el continente americano. Desde este nuevo lugar, impreciso pero latinoamericano al fin, trae a la vista las prácticas rituales de las poblaciones indígenas y afroamericanas contemporáneas interconectadas desde este filme, un núcleo de visibilidad de un continente aparentemente subdesarrollado y condenado a la barbarie.

(Fig. 14)



14- Stills de René Rebetez (dir.), *La magia*, México: Conacine, 1975. Archivo Filmoteca Nacional, UNAM. (Fallas de origen en el archivo filmico).

Sin contar con un documento que hable de su distribución y circulación, sabemos que la película se estrenó en México el Cine Chapultepec- ya desaparecido- y se proyectó en varias ocasiones en salas privadas. En Bogotá, ocupó la pequeña sala del antiguo Cinema Azteca- hoy Teatro México- en el que solía proyectarse cine de autor y otros materiales prácticamente carentes de potencial comercial.

Rebetez ejerció su postura frente a la idea de subdesarrollo, con la que Alberto Zalamea -el crítico de arte, periodista y pareja de Marta Traba- intentó condenar a los escritores de *Crononauta*. En esa ocasión manifestó una crítica abierta en contra de la sistematización del arte latinoamericano, recurriendo al juego que producía un efecto de extrañamiento, propio de la ciencia ficción, que convierte lo familiar en lo extraño:

Ahora sí es verdaderamente cierto que es el turno de Latinoamérica. Nuestra producción convence en los medios más difíciles, les aporta algo nuevo. Y ahí está usted preguntándonos cuál es la tarea “fundamental” de los artistas de Latinoamérica preguntando si el estado actual de subdesarrollo “condiciona la postración de su inteligencia en el oscurantismo sobre su origen”, si no tienen nuestros países una historia, un subdesarrollo que nos asemeja siendo que es precisamente el que erige barreras para la creación artística, quien condiciona la inteligencia al subdesarrollo.³⁹

En su respuesta a la crítica de Zalamea, Rebetez señaló que los escritores de países subdesarrollados son la literatura de vanguardia. Con la mención de algunos de ellos en su artículo, elaboró un tejido significativo de artistas y espacios visibles para Francia y Estados Unidos, aparentemente invisibles para América Latina. Allí se había abierto –según Rebetez? – un camino hacia la consolidación de un lugar próximo de enunciación para lo que este ensayo identifica como una nueva ciencia ficción *latinoamericana*.

A pesar de que el trabajo de Rebetez no fue directamente afectado por el movimiento social y estudiantil de 1968, la activación del aparato represivo y de clausura que enmarcó el fin de proyectos editoriales como *El corno emplumado* y otras prácticas cotidianas como los encuentros en cafés, significaron el inicio de un nuevo cambio de registro en los procesos de producción. La coyuntura política y social abrió una herida que dispersó grupos de trabajo. Hubo un periodo de movimiento y reajuste, viajes y exilios temporales; se abandonaron las formas en las que hasta entonces habían prevalecido flujos de intercambios directo. De pronto el cine parecía tomar la forma sinética de lo posible; *La magia* permitió a Rebetez continuar con la tarea crítica que había

comenzado hacía casi diez años en los formatos impresos.

El viaje múltiple: un llamado al surrealismo etnográfico y otras formulaciones

Las décadas de los años cincuenta y sesenta en México son hoy re-visitadas por los estudios del arte desde rutas historiográficas en las que prevalece la búsqueda, examinación, exhibición y/o resguardo de documentación que ha permanecido en un estado de órbita alrededor de los artistas y de sus obras. Por fortuna, el material de “los viajeros en el tiempo” así como algunas de sus consecuentes producciones son difíciles de clasificar, situación que ha mantenido a estos soportes y contenidos en un estado latente para su investigación. No obstante, en los estudios recientes de la historia del arte en México se aproximan al *movimiento pánico* de Jodorowsky, también desde el constructo norteamericano de *counterculture* de Theodore Roszak y su “equivalente” internacionalizado, referido en México como *contracultura*, al que resulta problemático recurrir por sus coordenadas de origen geográficas y también políticas.

El llamado a las vanguardias durante los primeros años de 1960, incluso a espacios de disidencia, marca el retorno de lo que James Clifford llama el “surrealismo disidente”. Erotismo, prehistoria, viajes en el tiempo, consumo de sustancias psicoactivas, el lugar de lo mítico, lo ritual y lo sagrado, las comunidades “primitivas”, muchos de ellos temas activados por los propios autores que publicaron en *Crononauta*, generaron la posibilidad de desestabilizar el campo mismo que parecía ordenarlos. *La magia*, por su parte, revela un vínculo cercano con el llamado “surrealismo etnográfico” de tal suerte que imaginar la invocación hacia el retorno de una vanguardia “disidente” permite realizar una relectura a contrapelo de las vanguardias históricas, por lo tanto, de su retorno alrededor de los años cincuenta en su invocación como neovanguardias. Esta perspectiva propone entonces un análisis de los materiales con un giro del concepto de internacionalización que fue el motor activador del manual operativo en el que la guerra fría subsumió estos procesos que experimentaron en método, técnica y contenido. *Crononauta* es uno de los soportes

impresos que dan cuenta tanto de operaciones de ocusión como de la convergencia de estos procesos experimentales y colaborativos que a su vez presentan las búsquedas personales de artistas y escritores- sin distinguirse unos de los otros-. La multiformidad de una línea editorial que materializó la idea de concebir las relaciones sociales como una red internacional de colaboración a partir de un género en reinterpretación continua y polifónica. En el campo artístico, se mantuvieron visibles desde los nuevos soportes en los que se desbordaron los nuevos contenidos de la ciencia ficción y su vínculo con lenguajes artísticos de otras disciplinas. La recuperación de la entrevista de Felguérez en su interpretación sobre la ciencia ficción y la pintura abstracta recuerda el encuentro experimental entre lenguajes estéticos y fenómenos lumínicos; a diferencia de la ciencia positivista a la que en ocasiones hizo referencia la Escuela Nacional de Pintura, la experimentación metodológica producía una cierta objetividad que permitía desanclar al sujeto de una ideología y revelar un nuevo sistema que ordenara nuevos universos. Un corpus científico y humanista en movimiento.

En la película *La magia* se establece un vínculo cercano con el llamado “surrealismo etnográfico” del mismo grupo de los disidentes, de tal suerte que imaginar la invocación hacia el retorno de una vanguardia “disidente” permite realizar una relectura a contrapelo de las vanguardias históricas. En cuanto a nuestros dos crononautas, Rebetez y Jodorowsky, no parecen haber vuelto a realizar trabajos en colaboración. Es probable que uno de los puntos de desencuentro entre ambos fuese la distancia entre su concepción y ejercicio de lo político. En el pensamiento de Rebetez, la crítica social sugirió intensamente un desafío al orden hegemónico occidental; se sostuvo, en gran parte, desde la enunciación de un índice de lo latinoamericano activando la función desestabilizadora en múltiples planos desde donde paulatinamente emergió su propuesta de ciencia ficción. Con Jodorowsky, en cambio, la acción artística fue política en tanto se mantuvo, entre otros aspectos, más próxima a la implementación del desorden. Se gestó generalmente a partir de acciones violentas y eróticas, dislocadoras de códigos morales instrumentalizados como lo es o pudo haber sido Latinoamérica. No obstante, ambas perspectivas, se encuentran en la formación de

conceptos y prácticas que aún repercuten en los registros artísticos contemporáneos, literarios y visuales.

Notas

¹ En el libro- catálogo de la exposición recientemente inaugurada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, *Desafíos a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, la historiadora del arte Rita Eder en la sección “Variaciones. La pintura en México en los años cincuenta y sesenta” articula un breve y sustancial recorrido en donde las voces de los actores construyen significativamente el relato de la época. Una de las primeras enunciaciones respecto a este momento abre el primer subcapítulo intitulado “1. La pintura entre la guerra fría y la modernización”, con la cita en la que Manuel Felguérez “afirma su plena pertenencia a una ‘generación que le tocó romper formal e ideológicamente con el predominio dogmático y oficialista de la llamada Escuela Mexicana’. Como complemento de esta confrontación, el pintor también ha señalado que: “para 1956 los campos artísticos se habían polarizado. Los artistas con obra de tendencia populista nacionalista se auto nominaban ‘realistas’ y para ellos todo lo que no pertenecía a esa corriente eran ‘abstractos’, término al que conferían un significado peyorativo”, *Desafíos a la estabilidad (...)* p. 144.

² A continuación presento el extracto de una biografía en construcción y en colaboración con el artista Luis Urías, elaborada a partir de conversaciones y correos electrónicos en los que hemos mantenido un diálogo sobre su obra y su trabajo desde el final de la década de los cincuenta. Las charlas con Urías comenzaron en enero del 2013: Luis Urías Hermosillo. (Chihuahua, México, 1939). Artista sonoro y visual; escritor; durante la década de los años sesenta desarrolló una interesante trayectoria como artista de *performance* haciendo parte de acciones públicas individuales y colectivas, y como fundador junto con Alejandro Jodorowsky del Grupo Pánico en México, con quienes también diseñó y construyó escenografías para los *efímeros* y los *pánicos*. Formó parte del Grupo Diego Rivera y participó en la fundación del Taller Experimental de Pintura a cargo del maestro Santos Balmori. Su encuentro con Jodorowsky reactivó su búsqueda experimental y la llevó a un cruce con la filosofía Zen, el pensamiento “teotihuacano” y la lectura de autores como Korzybski. Junto con Jodorowsky y el colombiano René Rebetez fundó el proyecto editorial de ciencia ficción experimental *Crononauta* (1964). Desde 1963, su trabajo se concentró en procesos de experimentación artística radical con materiales como el plástico y reciclados hacia la generación de imágenes en movimiento, activadas con sofisticadas plataformas tecnológicas que permitían conocer y tener acceso a “nuevas realidades”. En 1968 realizó un fragmento de mural colectivo *¡SI!* en la explanada de la UNAM, sobre las láminas que cubrían la escultura dinamitada de Miguel Alemán. Dirigió el proyecto cinematográfico *Tetraedro* y participó como guionista en *Anticlímax* de Gelsen Gas. En 1977, su pieza *Museo* viajó por correo postal a distintas direcciones del globo. El vínculo con su ciudad natal mantiene a Urías, hasta la fecha, produciendo distintos proyectos artísticos, literarios y culturales vinculados con arqueología, etnografía e historia de Chihuahua.

³ El *El Herald de México*, fue el primer periódico en publicar a color. Su “Suplemento Cultural”, que seguía la impresión a cuatro tintas, tuvo un tiraje de más de mil ejemplares por número. Se leía de manera independiente al resto del periódico; incluso hay quienes sólo buscaron la publicación dominical mientras que el resto del periódico les parecía poco interesante. Fue un espacio teórico, crítico, literario y popular y su línea editorial no fue en absoluto rigurosa, de tal modo que generó un espacio para hablar sobre la ciencia ficción, la vida en otros planetas, los pueblos indígenas y su pasado prehispánico, la etnografía y la antropología, la cibernética, la genética y temas que podrían considerarse tabú. Su atención tejía nuevas formas de revisar los hallazgos arqueológicos del siglo XX. Publicaron artistas y escritores principalmente mexicanos y también otros norteamericanos y latinoamericanos.

⁴ No está de más recordar en esta breve enunciación de soportes y nuevos medios, la revisión de arte cinético elaborada en la muestra *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*, en la que se extiende el argumento sobre el uso de la tecnología y la estética de posguerra y los procesos mediante los cuales el arte y la ciencia tuvieron encuentros significativos, impulsados por la exploración del dinamismo, el movimiento y la transformación, a un lado de la búsqueda constante por los cambios de percepción hacia espacios interiores y exteriores del ser humano, nuevas formas de relacionarse con el mundo y con los nuevos mundos. Ver Daniel Garza Usabiaga (Ed), *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*, (Catálogo), México, Museo de Arte Moderno, 2012.

⁵ En el texto *Arte y juventud. El Salón ESSO de artistas jóvenes en Colombia*, la historiadora del arte colombiana Nadia Moreno, desde un estudio de caso, enuncia de manera breve pero sustancial los programas de la Unión Panamericana en ámbitos deportivos, educativos y culturales que fueron activados por Estados Unidos en los primeros años de la década de 1960 en Latinoamérica. En su mayoría fueron complementados con transmisiones televisivas que escenificaban estos contenidos sumados a los testimonios audiovisuales de iniciativas diplomáticas que daban cuenta de progresos tecnológicos, científicos y culturales.

Para profundizar en los procesos de configuración de la escena intelectual y artística Cf. *Making art Panamerican. Cultural Policy and the cold war*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

Cf. Nadia Moreno Moya, *Arte y Juventud. El salón ESSO de artistas jóvenes en Colombia*, Colección de ensayos sobre arte colombiano, Colombia, IDARTES/ la silueta, 2013.

⁶ La reciente publicación del texto “Tlatelolco 1968: The Hidden Photos” de la investigadora Andrea Noble, desde un estudio de caso, problematiza los mecanismos de activación de la ‘guerra sucia’ y su vínculo con la guerra fría, en la operación que enmarca la masacre de estudiantes y sociedad civil del 2 de octubre de 1968: “*The government of the day, headed by the severe and paranoid President Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), and aided by Interior Minister Luis Echeverría, claimed that student activists had been responsible for the opening shots. They orchestrated an immediate cover-up of the violence in anticipation of the inauguration of the*

Olympics on 12 October, when the 'eyes of the world' would be trained on the nation, a unique opportunity to showcase the economic and social modernity of the 'Mexican Miracle'. The events at Tlatelolco marked a turning point in twentieth-century Mexican history: this was the moment at which the full force of the repressive authoritarianism of the PRI made itself publicly felt.(...) The publication of the 'hidden' photographs was invested with the catalysing potential to bring about the investigation and clarification of human rights violations committed in the past, when, against the backdrop of Cold War politics, the Mexican government, like other nations in the hemisphere was involved in a paranoid 'dirty war' against left-wing "subversion", en Andrea Noble, "Tlatelolco 1968: The Hidden Photos", del proyecto *Cold War Camera*, junio 2013, en <http://inthedarkroom.org/posts/archive>, fecha de consulta: 20 de marzo del 2014.

⁷ *Plànete*, legendaria revista del movimiento del realismo fantástico francés que desde el cuento, ensayo y textos literarios y de divulgación científica, exponía revisiones sobre la ciencia ficción, el esoterismo, la sociología, la etnología y el futurismo. Las secciones de la revista eran 6: Crónica de nuestra civilización; Historia invisible; Propuestas desde la ciencia; Grandes contemporáneos; Mundo futuro y Civilización desaparecida. En las portadas de prácticamente todos los ejemplares publicados bajo la dirección de Bergier y Pauwels, se mostraron imágenes de distintas representaciones de rostros entre los que podía reconocerse a Antonin Artaud, una deidad hindú, la fotografía de una mujer de raza negra, un hombre esculpido en piedra, la representación de la idea sobre un ser extraterrestre. Su tiraje rebasaba los 5,000 ejemplares por número y se distribuía en Europa y América del Sur con los nombres de *Planeta*, *Horizonte*, *Planeta*, *Bres*, *Planet*, etc. Algunos de sus autores que participaban en ella son Mircea Eliade, Edgar Morin, Odile Passeron, Jean-Bruno Renard, Umberto Eco, Jean d'Ormesson, Jorge Luis Borges, Robert Sheckley, Fredric Brown, Daniel Keyes, Howard Phillips Lovecraft, Roland Topor, Jean Gourmelin, René Pétilion, Pierre Clayette, Pierre-Yves Trémois, Fredric Brown, Daniel Keyes, Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury y Robert Sheckley.

⁸ La isla de San Andrés fue el "paraíso terráqueo" de los nadaístas. Siguiendo las palabras del poeta Jotamario Arbelaez, en este sitio incluso imaginaron la construcción de su "Nadasterio" pues les permitía permanecer a distancia del país en fuego en el que se convertía Colombia. San Andrés es la isla de mayor tamaño del Archipiélago colombiano junto con Santa Catalina y Providencia; en esta última es en donde Rebetetz pasó sus últimos años de vida, cerca también de pintor Samuel Cevallos, otro aliado del *Nadaísmo*, como les llamó Jotamario, en <http://www.elpais.com.co/elpais/opinion/columna/jotamario-arbelaez/novia-dijo>, fecha de consulta: 21 de marzo del 2014.

⁹ "Dice que) Nunca fue comunista; el marxismo no terminaba de convencerlo. Algo faltaba, pues el piso de lo económico no era suficiente para acogerse a un determinismo frío y dogmático. La inquietud social y la rebelión nunca lo dejaron. Su sensibilidad lo ponía al lado de los desposeídos, pero creía más en su conciencia individual. Anduvo colaborando como escritor y periodista y un buen día terminó en La Habana, apoyando la revolución cubana, como peón, en las comunicaciones, sin

el salvoconducto de la izquierda exquisita -como llama a los dirigentes del Partido Comunista-. Recuerda las partidas de ajedrez con el Che Guevara, a las cuatro de la mañana, en su habitación rústica del fuerte La Tenaza. Fumaban sendos tabacos e intercambiaban ideas. Por ese entonces el Che era presidente del Banco Nacional y acababa de llegar del Escambray. Recuerda una frase indeleble que le escuchó a Guevara: «En la revolución, como en el ajedrez, las decisiones no deben partir de un estado de ánimo sino de un estado de conciencia. Sintió que nada tenía que hacer en la isla y decidió marcharse, por su cuenta y riesgo, aventurando, jugando con las cartas del destino, construyendo y deconstruyendo su revolución invisible." Juan Carlos Moyano Ortiz, "René Rebetetz", Revista Número, enero 2000, Carrera 21 N°85, p.40 en <http://www.revistanumero.com/25rene.htm>, fecha de consulta: 3 de noviembre del 2011. Las conversaciones recientes con la galerista y curadora Ester Echeverría, quien fue su pareja casi veinte años, expanden el contenido del artículo de Moyano y nos dan conocimiento preciso sobre las razones de la llegada a México de Rebetetz, como una consecuencia de la (casi) huída de Cuba. También nos cuentan que la noche en la que Rebetetz decidió suspender su comisión y quedarse en este país, la pasó en el cuarto de un anticuario en la Zona Rosa de la Ciudad de México, rodeado de figuras prehispánicas que observó durante muchas horas sin conseguir el sueño.

¹⁰ Jodorowsky, Alejandro. *Fábulas pánicas*, México D.F., Grijalbo, 2003, p. 297.

¹¹ Francia, 1877-1933. Escritor surrealista francés nacido en París. Abandonó prematuramente sus estudios de música para dedicarse exclusivamente a la literatura. Excéntrico y solitario y perteneciente a la nobleza francesa, fue poseedor de una técnica muy personal basada en la digresión, en la que la imaginación y el lenguaje desempeñaban un papel determinante. Fue un viajero empedernido, durante dos años (1920-1921) se dedicó a dar la vuelta al mundo. Su primera novela, *La Doublure* (1897), una evocación del carnaval de Niza escrita en verso, fue un completo fracaso. A ésta siguieron, *La vue* (1904), *Impresiones de África* (1910), una de sus novelas más celebradas; *Locus Solus* (1914), *Raymond Roussel y la república de los sueños* (1924), una biografía dedicada a Mark Ford; "En La Habana" (1932), texto inconcluso que se publicó a principios de los 60 en la revista *L'Arc* y *Como escribí alguno de mis libros* (1935). Gracias a él nació el Movimiento Oulipiano (Obrador de Literatura Potencial), del que formaron parte escritores como Italo Calvino, Raymond Queneau y Georges Perec. Raymond Roussel construyó un método para generar imágenes poéticas haciendo chocar objetos, palabras, anécdotas e historias que sin su obra siempre hubiesen permanecido aislados. Murió en el Gran Hotel de Palermo el 14 de julio de 1933. En la década de los sesenta su obra fue releída gracias a un lúcido ensayo que le dedicó Michel Foucault", en <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=3426>, fecha de consulta: 4 de octubre del 2013.

¹² Esta breve enunciación del artista Arnaldo Coen, proviene de una de las cortas entrevistas que forman parte de una serie de pláticas informales que se realizaron con distintos personajes que trabajaron cercanos y conocieron a René Rebetetz.

¹³ René Rebetetz, "Botella arrojada al cosmos. Carta a Óscar Hurtado". "Suplemento Cultural" de *El Heraldo de México*,

responsable Luis Spota 16 de julio de 1967, p.7. El título de este artículo es explicado por el autor al inicio del texto haciendo evidente la imposibilidad de comunicación directa con los escritores de la isla. Esta carta responde al artículo “Ciencia-ficción en Cuba. ¿ Por qué los países subdesarrollados no han de tener magníficos escritores del género?” de Óscar Hurtado, “Suplemento Cultural” de *El Heraldo de México*, D.G. Gabriel Alarcón, G. Alberto Peniche, Responsable: Luis Spota, 4 de junio de 1967, p.10.

¹⁴ Crononauta 1. Textos: Raymond Roussel, Roland Topor, Sergio Vargas, Manuel Felguérez, Emilio García Riera, Ramón Rivero Caso, Luis Urías, Arrabal, René Rebetez, Carlos Solórzano, Enrique Lihn, Homero Aridjis, Jacobo Glantz, Raquel Jodorowsky, Paolo Farsi, Alfonso Loya, Alfonso Domínguez Toledano, Enrique Bessonart, Juan A. Morales Silva, Felipe Orlando. Ilustraciones: José Luis Cuevas, Enrique Bessonart, Alejandro Jodorowsky. Fotografía: Gelsen Gas. Crononauta 2: Textos: Charles Fourier, Catherin Harle-Normandin, Tomás Doreste, Nicanor Parra, Gérard Griffon, Sergio Vargas, Lawrence Ferlinghetti, Carlos Solórzano, Henry L. W, Fernando Arrabal, Raquel Jodorowsky, Luis Urías. Ilustraciones: Alejandro Jodorowsky, Arnaldo Coen, José Luis Cuevas, Lillia Carrillo, Luis Urías, Manuel Felguérez, René Rebetez, Rose Sélavy (Marcel Duchamp), Enrique Bessonart. Fotografía: Gelsen Gas.

¹⁵ A propósito de la publicación *Documents* de Georges Bataille, James Clifford, quien habla del autor como uno de los surrealistas disidentes del pensamiento de Breton, describe lo siguiente “Su visión de la cultura no presentaba concepciones de estructura orgánica, integración funcional, totalidad o continuidad histórica. Su concepción de la cultura puede llamarse, sin caer en un anacronismo indebido, semiótica. La realidad cultural estaba compuesta por códigos artificiales, identidades ideológicas y objetos susceptibles de recombinación y yuxtaposición inventivas: el paraguas de Lautrémont y la máquina de coser, un violín y un par de manos palmeando basura africana(...). Una estrategia de representación mediante la yuxtaposición o el collage era un recurso surrealista familiar (Matthews 1977). Su intención era romper los “cuerpos” convencionales (objetos e identidades) que se combinan para producir lo que Barthes llamaría después “el efecto de lo real” (1968)”, James Clifford, *Dilemas de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 1995, pp.165-166.

¹⁶ A raíz del Seminario *Conectando historias del arte / Zonas de comparación: Neo-vanguardias y arte latinoamericano / latino* llevado a cabo en Bogotá el verano de 2013 por la Universidad de Texas, Austin, en donde fueron presentados los avances de esta investigación, el historiador del arte chileno Sebastián Vidal Valenzuela, entró en contacto con los contenidos de *Crononauta* y propone interpretar su lectura desde el origen de la imagen de la portada del primer número, la cual formó parte de la intervención poético-urbana en las calles de Santiago llamada “El Quebrantahuesos”, realizada en 1952 por Enrique Lihn, Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky y considerada por estudiosos como Luis Camnitzer como uno de los experimentos iniciales del arte no objetual en Latinoamérica. Siguiendo a Vidal Valenzuela, esta pieza es una curiosa mixtura de poesía dadá, ironía social, collage e instalación y anticipó ejercicios de *Site Specific* e incluso de *Pop Art*. “En este sentido, pensaba que la revista *Crononauta* de 1964 vendría a ser un paso intermedio de colaboración donde se

suman nombres como Monsiváis, Arrabal o Rebetez. Así *Manuscritos* podría aparecer como otro eslabón de esta cadena colaborativa de revistas latinoamericanas”. Correspondencia personal con Sebastián Vidal Valenzuela, 3 de octubre del 2013.

¹⁷ Miguel Ángel Fernández, “*Crononauta*: la propuesta de ciencia ficción pánica de René Rebetez y Alejandro Jodorowsky”, en *El futuro: XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, edición a cargo de Alberto Dallal, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 101.

¹⁸ Alejandro Jodorowsky y René Rebetez (directores), *Crononauta. Revista de ciencia ficción y fantasía*, n°1, México, junio 1964, (no fechada), p. 1.

¹⁹ Al cierre de *Crononauta*, el Club fue presidido por René Rebetez y apoyado por la editorial Novaro y continuó sus labores hasta 1969. Sobre el Club de Ciencia Ficción, en el contexto de la escritura de ciencia ficción mexicana, consultar Aurora Maura Ocampo (ed), “Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días”, en *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, México D.F., UNAM, tomo VI (N-Q).

²⁰ “¡OTRO CRONONAUTA! Ha salido a estas calles de Dios el segundo Crononauta (el primero provocó grandes incidentes en Bogotá, se agotó en Argentina, mereció elogiosas crónicas de los editores de *Planete* en París y asociaciones oficializadas de Ciencia-Ficción en USA, etc.); esta vez, con colaboraciones de Huidobre, Arp, Carlos Solórzano, los hermanitos Jodorowsky, Rebetez... y las ilustraciones exclusivas (y excluyentes) de José Luis Cuevas (me suena...me suena...)”, en “Mesa de redacción”, *Excelsior*, 1de noviembre de 1964. Consulta: José Luis Cuevas (entrada). *Art Museum of the Americas Archives*, Washington, D.C.

²¹ Servicios especiales “A Bordo del ‘Crononauta’”, revista *Tiempo de México*, México, 22 de junio de 1964, p. 73.

²² René Rebetez, “Raymond Roussel y el lenguaje del futuro”, *Crononauta. Revista de ciencia ficción y fantasía*, n°1, México, 1964, p. 3.

²³ *Ibid*, p. 21

²⁴ Roberto Flores, “La cuarta dimensión de la literatura”. Entrevista a René Rebetez y Manuel Felguérez, *El Heraldo de México* (sin número/ sin fecha), p. 6. Consulta: Archivo particular.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Historiador e investigador de ciencia ficción en México e Iberoamérica; coautor de la primera enciclopedia de ciencia ficción mexicana y autor del libro *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana*. Curador de la colección de ciencia ficción en español de la Biblioteca de la Universidad del Sur de Florida.

²⁸ Encontramos una mención sobre el trabajo colaborativo de Rebetez y Jodorowsky como autores de ciencia ficción reconocidos como “las nuevas fuerzas que moldearán, desde entonces, la sensibilidad y el intelecto de los escritores latinoamericanos de este género: (...) la contracultura en su expansión vitalista, desprejuiciada; la fascinación por los medios masivos de comunicación y su

influencia visible en el horizonte mental de la vida humana; la carga explosiva de temas nunca antes tocados (homosexualidad, asesinato de Dios y muerte de la familia), todo unido por una fantasía desbocada que no se limita al espacio de la literatura, sino que alcanza al cine con películas como *Fando y Lis*, *El topo* y *La montaña sagrada*, filmadas en México entre 1967 y 1972”, en Gabriel Trujillo Muñoz, *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores*, Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2000. La muestra *Desafíos a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* a la que nos hemos referido anteriormente integra a la revista en su eje *Borramientos*, en el que se busca discutir la interacción y desvanecimiento de fronteras entre prácticas artísticas. La acompaña una breve reseña sobre el material en el que nuevamente se sitúa a Alejandro Jodorowsky en el centro del argumento, perspectiva de poca fortuna para el análisis del material.

²⁹ Miguel Ángel Fernández “Crononauta: La propuesta de ciencia ficción pánica de René Rebetez y Alejandro Jodorowsky”, *El futuro XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 98.

³⁰ Revista independiente y bilingüe (inglés- español) de poesía, prosa, letras y arte, editada por el mexicano Sergio Mondragón y la norteamericana Margaret Randall, que con el apoyo del Fondo de Cultura Económica y otras instituciones internacionales se distribuyó en América y Europa. Tuvo 31 números de entre cien y doscientos cincuenta páginas cada uno, un tiraje promedio de dos mil ejemplares y un costo de unos quince mil pesos mexicanos por edición logrando establecer un puente crítico y literario de neovanguardia política y artística norteamericana y latinoamericana. Sus contenidos conformaban un frente revolucionario en el que se desenvolvía una búsqueda común por un mejor ser humano, con pleno conocimiento de la realidad mundial y por ello más consciente y consecuente en su ideología y sus acciones. Desde inicios de 1968, en la revista se hizo evidente la empatía y compromiso de sus autores con el movimiento estudiantil y de la sociedad civil en México, en defensa de los derechos de los estudiantes y ciudadanos y para 1969- en seguida de la denuncia publicada por la violenta represión por parte del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz y su agente y Secretario de Gobernación, Luis Echeverría- este frente transnacional literario de lucha literaria fue disuelto, sus colaboradores perseguidos y sus editores tuvieron que salir de México. Durante sus 8 años de vida, El corno emplumado hizo posible la comunicación entre sur y norte de América. Compartió autores y textos con *Crononauta* y el “Suplemento Cultural” de El Heraldo de México. Para conocer un poco más sobre esta publicación y la historia sobre su censura puede consultarse el documental: El corno emplumado. *The plumed horn*. Una historia de los sesenta, 2002, del poeta Miguel Grinberg y la investigadora Anne Mette Nielsen en <http://vimeo.com/62026408>. Fecha de consulta: 4 de octubre del 2013.

³¹ EL modo en el que toman un lugar las registros de las vanguardias durante las décadas de 1950 y 1960 ha de revisarse desde la compleja red de obras y artistas con las que Hal Foster propone el retorno de los dispositivos de las vanguardias de principios del siglo XX como *neovanguardias* durante el periodo de posguerra, entre 1950 y 1960 hacia el retorno de una consciencia crítica

desde las convenciones artísticas y las condiciones históricas, en Hal Foster, *The return of the real*, Massachussets, Institute of Technology, 1996.

³² René Rebetez “Quinta avenida esquina con Madero” en *Crononauta. Revista de lo insólito, ciencia ficción y fantasía*, n° 2, México, agosto de 1964, p. 38.

³³ El libro en proceso del historiador colombiano Albio Martínez Simanca, intitulado *Julio Verne en la literatura colombiana de ciencia ficción*, investiga la distribución de las obras de Verne en Colombia y los puntos de encuentro en autores cuyas obras fueron publicadas desde finales del siglo XIX hasta 1936. Pueden consultarse también los capítulos del XI al XIV de su libro publicado *José Félix Fuenmayor. Entre la tradición y la vanguardia*, Bogotá, Observatorio del Caribe Colombiano, 2011.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *La Magia*, 1971. Duración: 110 min. Dirección: René Rebetez. Producción: Roberto Viskin. Guión: René Rebetez basado parcialmente en el Popol Vuh. Fotografía: Rafael Corkidi, Antonio Reynoso, Miguel Garzón, Javier Cruz Ruvalcaba, Nacho López. Edición: Francisco Chiu Amador. Compañías productoras: CONACINE, Aleph Films. Formato: 35 mm.

³⁶ *Popol Vuh* también es una banda alemana de música electrónica de vanguardia que se creó en 1969 con Florian Fricke, Holger Trülzsch y Frank Fiedler. Posteriormente se integraron otros miembros. Produjeron los primeros trabajos de música espacial (un género musical que evoca sensaciones como flotar, volar, desde las que se puede experimentar un continuo de tiempo y espacio) en los que mezclaron los sonidos de un sintetizador análogo con percusiones “étnicas”. Su música formó parte de la banda sonora de *Nosferatu..Phantom der nacht*, 1979 y *Fitzcarraldo*, 1982, ambas de Werner Herzog.

³⁷ *Ibid* p.39.

³⁸ Sin autor, “René Rebetez Tardó dos Años Para Realizar su Film “La Magia”. Nada Tiene que ver con el Satanismo” en El Heraldo de México, 3 de octubre de 1976/ “Proyector René Rebetez Una Cinta Sobre Extraterrestres” artículo de periódico sin datos de fuente ni fecha.

³⁹ René Rebetez “Los críticos subdesarrollados no irán a Marte” en *La Nueva Prensa*, Colombia, septiembre 1964, pp. 56-57.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

TATTERSFIELD, Regina; “Múltiples planos en el viaje del *Crononauta*. La ciencia ficción como ruta de experimentación artística en los (largos) años sesenta”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 4 | Año 2014