

## Entre Fantástico Posmoderno y Ciencia Ficción: la narrativa desestabilizadora de Bob Chow en dos de sus novelas.

**Raisa Erlich**  
**Universidad Nacional de Tucumán**  
**Argentina**

Congreso Internacional Educación y Política en el camino hacia un Nuevo Humanismo  
5, 6 y 7 de junio 2019  
Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Tucumán / Argentina

-Carne de mono es muy fuerte para la noche. Provoca desdoblamientos.  
-¿Qué desdoblamientos?  
-Viajes astrales.  
*Todos contra Todos y cada uno contra sí mismo*  
Bob Chow.

En la suma de las partes/ Sólo hay partes  
Wallace Stevens  
(epígrafe de *Chocar el Mono*, Bob Chow)

El propósito del presente trabajo es centrarme en la singular producción narrativa de Bob Chow, autor argentino contemporáneo<sup>1</sup>. En esta oportunidad, me centraré en dos novelas: *La máquina de rezar* (2016) y *Todos contra todos y cada uno contra sí mismo* (2016). Ha producido, hasta el presente, un total de cinco novelas: *El momento de debilidad* (2014), *Todos contra todos y cada uno contra sí mismo* (2016), *El águila ha llegado* (2016) *La máquina de rezar* (2017) y *Chocar el mono* (2017). Su figura es una figura excéntrica que él mismo alimenta constantemente; de su trayectoria académica se conoce que estudió Psicología en la Universidad de Buenos Aires pero que no ejerce porque “no cree que una persona pueda curar a otra”. Publica bajo un pseudónimo chino (Bob Chow) y separa su “persona civil” de su “persona literaria” que es la que firma sus libros. Al respecto nunca incluye fotos suyas en la contratapa y lleva al límite el mito del misterio y la excentricidad al afirmar que en su adolescencia formó parte de grupos que se dedicaban a cazar *aliens* (Entrevista en el

---

<sup>1</sup> Esta investigación forma parte de los estudios realizados en el marco de una beca de investigación del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), con el propósito de abordar la obra narrativa de Bob Chow entre 2014 y 2017. La misma fue otorgada en el año 2020 y realizada en el Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán (Argentina) y bajo la dirección de la Dra. María Jesús Benites.

blog *Golosina Canibal*, 27 de abril de 2017); al mismo tiempo procura borrar toda señal de identidad.

Mi hipótesis al abordar su producción narrativa es que la obra de Chow se sitúa entre el género fantástico y la ciencia ficción, ya que ambos se anudan en una complicada red con los códigos de lo real en el relato, configurando una zona difusa en la que estos dos planos (fantástico-ciencia ficción y “realidad”) se hacen indistinguibles. En palabras del escritor Edmundo Paz Soldán, expresadas en la contratapa de otra de las obras de Chow: “la realidad intenta diferenciarse de la fantasía y pierde” (*El águila ha llegado*, 2016). Para intentar abordar esta problemática, aunque en principio podríamos pensar, erróneamente, que un género anula al otro, usaré la categoría de “fantástico posmoderno”.

En relación al apartado teórico empezaré por explicar qué entiendo por fantástico y, más adelante, por fantástico posmoderno y, en cuanto al primero, tomaré los aportes teóricos de Rosemary Jackson y Tzvetan Todorov.

Según el teórico búlgaro lo fantástico es “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (2006:19). La noción de fantástico se va a definir, en consecuencia, articulada a los conceptos de lo real e imaginario. Todorov sostiene que el cumplimiento del género exige tres condiciones; la primera es la necesidad del texto de obligar al lector “a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales”, para luego dudar entre explicaciones naturales y sobrenaturales acerca de los acontecimientos que pasan. La segunda necesidad es la identificación del lector con un personaje, de modo tal que la vacilación está representada en ese personaje y se convierte en uno de los temas de la obra; Todorov afirma que “en una lectura ingenua el lector real se identifica con el personaje” (19). La tercera es que es importante que el lector adopte una actitud determinada frente al texto: “deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación ‘poética’”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor” (19). Las verdaderamente constitutivas para el género son la primera y la tercera, mientras que la segunda puede no cumplirse (24).

Para definir el género Rosmary Jackson se basa en Irwin para decir que “Un *fantasy* es un relato basado en y controlado por una franca violación de lo que generalmente se acepta como posibilidad: es el resultado narrativo de transformar la condición contraria a la realidad en una ‘realidad’ en sí misma” (1984: 12). También sigue a Sartre quien sostiene que en una cultura secular la función del *fantasy* ya no será inventar regiones sobrenaturales, sino presentar al mundo natural transformado en una cosa rara, en “otra” cosa.

Jackson refiere que, dentro de una cultura secular, el deseo de lo otro se desplaza hacia las zonas ausentes de este mundo, transformándolas en “otra” cosa, diferente de lo conocido, de lo familiar. No crea un orden alternativo sino una “otredad”. El mundo es “re-emplazado” y “dis-locado”. Para comprender y explicar este proceso remite al concepto de “paraxis”. Paraxis es aquello que está situado a cada lado del eje (axis) principal, “es una noción eficaz para referirse al lugar o al espacio de lo fantástico, porque implica un vínculo inextricable con el cuerpo de lo ‘real’, al que ensombrece y amenaza. Esto serviría como representación de la ‘región espectral’ de lo fantástico, que no se sitúa en lo enteramente ‘real’ (objeto) ni en lo enteramente ‘irreal’ (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada de ambos” (17).

También postula que, en cuanto a lo temático, al jugar con la dificultad para interpretar los acontecimientos “desorienta al lector en su categorización de ‘lo real’”. En cuanto a lo etimológico la palabra “fantástico” encierra una ambigüedad: “es i (no) real” (18).

En síntesis, podemos decir que lo fantástico es aquello que tomará la realidad y la quebrará, transformándola en “otra” cosa, en la “otredad”, que no termina de situarse en el mundo real ni en el mundo irreal, sino en una suerte de limbo entre ambos que desorienta al lector.

Encuentro que estas definiciones se basan en la idea de que una “otra cosa”, “otredad” o una “vacilación” irrumpe en un mundo “real”, “familiar” o un mundo de “personas reales”. Tenemos entonces un elemento extraño que ingresa en un mundo de elementos conocidos, familiares, *reales*, provocando una vacilación en el lector y/o en los personajes. El fantástico es y no es real. Pero entonces, ¿qué es lo real? o, dicho en otras palabras ¿existe lo real? ¿qué es la realidad? ¿hay una experiencia de lo real unívoca, objetiva?

Juan Herrero Cecilia postula una clasificación genealógica del fantástico en tres tipos: romántico, moderno y posmoderno. A mí me interesa este último, del cual dice lo siguiente:

El universo del relato ya no muestra un conflicto entre un fenómeno extraño o inexplicable y las normas estables de una realidad basada en el orden racional o natural, sino que el escritor considera que el concepto de realidad es algo inestable, abierto a una multiplicidad de interpretaciones y condicionado por la subjetividad del sujeto perceptor. La desestabilización de la idea de realidad hace más aguda la crisis de la identidad, la duplicidad o el desdoblamiento del personaje (2016: 38).

Hemos transgredido la última frontera estable: lo real. El concepto propio de realidad es algo que se ha quebrado, porque la experiencia de la posmodernidad nos dice que ya no existe tal cosa. Pensemos en la mecánica cuántica y en el principio de incertidumbre de Heisenberg que afirma que las variables dinámicas como posición, movimiento angular, movimiento lineal, etc., se definen de manera operacional, es decir, en términos relativos al procedimiento experimental por medio del cual son medidas y, si no se realiza dicho procedimiento, su medición es imposible. Sin embargo, cuando se examinan los procedimientos experimentales por medio de los cuales se miden tales variables, resulta que la medida siempre acabará perturbada; es decir, por el mismo hecho de intentar medirlas, el experimentador modifica los datos. ¿Todo esto qué nos dice? Que sólo podemos acceder a una realidad que existe porque nosotros la hemos modificado, y que ya no existe más; porque el mismo acto de intervenirla la modifica. Otros avances de las teorías científicas del siglo XX como la teoría de la relatividad y la investigación de las partículas subatómicas por la física cuántica contribuyen a lo desarrollado previamente por cuanto, para Herrero, “La realidad analizada deja de ser ‘objetiva’ y ‘externa’, pues se encuentra afectada por la interacción con el individuo observador. Se ha producido así una ‘desestabilización’ de lo que consideramos lo ‘real’” (38).

Juan Herrero Cecilia, además, postula lo siguiente en su trabajo denominado “Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico ‘romántico’ a lo fantástico ‘posmoderno’”:

Un género empieza a existir cuando se producen ciertos factores en un determinado contexto sociocultural. El género evoluciona en sus planteamientos, en sus estrategias discursivas y en sus objetivos cuando el contexto sociocultural ha experimentado modificaciones significativas o cambios de paradigma en el campo científico, epistemológico, ideológico y tecnológico (17).

Con esto busco mostrar que ninguna definición sobre qué es lo fantástico expresada en este trabajo es desacertada porque los géneros también se transforman cuando esos factores del contexto sociocultural cambian. Y no podemos pensar que después de todos los cambios experimentados a lo largo del siglo XX lo que es ajeno a nosotros (la “otredad”) es lo mismo, ni siquiera la “realidad” puede ser la misma.

Roas (2011:15) dice que la narrativa posmoderna enfoca al mundo desde la autorreferencialidad, concepto que justifica apoyándose en el planteamiento de Hutcheon (1988) «No hay una verdad exterior que unifique o verifique lo expresado, y el texto reconoce su identidad

como artefacto y no como simulacro de una ‘realidad externa’. Lo fantástico, en cambio, intenta revelar la ‘complejidad de lo real’ subvirtiendo o cuestionando la idea convencional que el lector tiene de la realidad: esto se produce enfrentando al lector con lo que Roas (2011: 157-161) llama ‘yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad’ y explorando toda una temática relacionada con las ‘alteraciones de la identidad’ (Herrero, p.38).

Quiero dejar bien claro qué entiendo cuando hablo de ciencia ficción y para ello sigo a Daniel Link en su libro *Escalera al cielo; utopía y ciencia ficción* (1994). Allí la define como un *género postcientífico* porque hay que conservar la garantía científica para poder delimitar la ciencia ficción y agrega que, si bien construye un universo más o menos compatible con la lógica de la ciencia, sus desarrollos científicos y tecnológicos son “necesariamente imposibles fuera del universo literario” (10). Es decir que ninguno de los elementos constitutivos de la narración como los acontecimientos relatados, los personajes o las figuras existe fuera de la literatura, así como tampoco ninguna invención puede realizarse “en cualquier otro universo posible que no sea el textual” (10). Link nos advierte qué es lo que pasaría, y lo que pasa, cuando intentamos abordar la ciencia ficción tomando la garantía científica como una condición necesaria, pero sin entenderla dentro de la lógica de la ficción: “De otro modo, el género se desmorona precisamente porque el futuro deja de serlo: las novelas de Verne se leen como novelas de aventuras, los cuentos de Bradbury se leen como poemas en prosa, *1984* de Orwell se lee como una distopía” (10). En otras palabras, los textos se volverían obsoletos en la medida que la ciencia avanza, siempre, más allá de lo contemplado en aquellas obras literarias.

### *La máquina de rezar.*

¿Cómo se conjuga la ciencia ficción y el fantástico posmoderno en la novela? La ciencia ficción no está utilizada como género, sino como tema. Es decir, sus tópicos ingresan dentro del relato para desestabilizar y quebrar la realidad, que no volverá a ser la misma. Las irrupciones no son abruptas, no aparecen súbitamente, sino que, al contrario, aparecen de manera progresiva a lo largo del relato hasta llegar a su punto álgido y producir el quiebre total.

En la novela, como parte de las inquietudes del personaje principal, Ron Tudor, leemos:

¿Estamos solos? Borges aventuró que la filosofía es una rama de la ciencia ficción. Y la ciencia ficción comparte un rasgo con la pornografía: no tiene límites precisos, se la conoce cuando se la ve. Un efecto similar hace interesantes a la filosofía y al arte. Se van definiendo a medida que deviene (111).

Me interesa esta cita en tanto que en la novela la ciencia ficción aparece así, sin límites precisos, deviniendo de manera exponencial hasta que no podemos dejar de verla y de reconocer que ya está allí.

En este caso particular la ficción construye un universo que comparte códigos con lo “real” que poco a poco empiezan a desestabilizarse cuando lo metadiscursivo (el *comic* escrito por el personaje principal/ autor) y esta “realidad” se fusionan hasta hacer imposible diferenciar ambas partes como dos instancias distintas e irreconciliables: los códigos realistas y los de la ciencia ficción se metamorfosean en una única instancia de representación.

La novela empieza con el descubrimiento casual de Ron Tudor de una máquina de rezar en su propia casa; aquella máquina, afirma, fue la primera de todas. Al encenderla se pone a rezar en un sinfín de murmullos y en una lengua incomprensible. No sabremos nada más de esa máquina hasta que en el capítulo 13 leemos el subtítulo “la máquina de rezar dejó de funcionar” (145); más adelante continúa la idea: “Entró un mail vacío de Charb con sugestivo título: La máquina de rezar dejó de funcionar” (145). Y es en este punto en que la realidad, que ya se había quebrado cuando la historia del *comic* y de la novela comenzaron a entrelazarse (el ultravisitor y los robotoides de Orión, el americano/ozón y sus múltiples esposas vestidas con burkha, una de ellas el amor de Ron Tudor). El propio personaje no reconoce lo real de lo irreal:

Jalé el gatillo y disparé. ¡Sin vacilar! ¡A quemarropa! la bala debía golpear antes de que mi oreja escuchara el estampido. Ozón seguía allí poniendo más caras de animales submarinos. La pistola no había largado su bala. La pistola puro prestigio no funcionaba. La pistola perfecta Bob Chow había fallado (188).

La pistola Bob Chow con la cual Ron Tudor quiere matar y derrotar finalmente a su “enemigo”, el americano que es antagonista tanto en el *comic* escrito por el personaje como en la realidad habitada, no sólo es una referencia al nombre/seudónimo del autor, sino una manera más en que la novela se ríe de su propia existencia como artefacto. Vemos en los subtítulos del texto cómo se va formando su identidad: **La pistola que lleva tu nombre** (173), **Bob chow** (175) “Una pistola Bob Chow 1911 es ítem de coleccionistas. Quién

tenga una, no la querrá vender [...]. Conseguiría una Bob Chow a cualquier precio y, como un hombre de hierro, mataría al americano con una pistola que es puro prestigio. **Yo soy un pistolero, no estoy temblando en estas botas**” (175): “Vaporizando, en la fantasía, tuve que dejar un riñón por el ítem asesino. La legendaria pistola Bob Chow [...].”

Cuando Ron Tudor descubre que no puede matar al americano con la pistola, el personaje se quiebra y entiende lo que ya había sido anticipado por su amiga trans Barbarita: “terminé mandándole un mail a Barbarita. Su respuesta llegó en sesenta segundos y es que estoy loco” (169). La novela continuará, pero no en el plano quebrado de realidad en el que se venía desarrollando, parece ser que “lo real” se ha reestablecido, cuando el personaje se da cuenta del fracaso de la ficción en la que vive: puede habitarla, pero no puede conseguir a Valentina, no puede arrebatarla de las manos de su enemigo; y se lamenta: “No voy a matar ni a un mosquito, me volveré a París pronto, a beber un poco de luz” (187).

Valentina, quiero que nos entierren en el mismo ataúd. El que muera primero, deja lugar para el otro, Seremos fertilizantes por lo que reste de la temporada [...]. Soñé con la adictiva planta de Alien Technology. Soñé que le ponía un vocoder a la planta violeta y la escuchaba decir: “Fui el único sobreviviente de *un accidente espacial*” (191).

Y aquí, con este reestablecimiento de lo real rescato un fragmento anterior en la novela que, casi de manera profética, nos anticipa lo que pasará: “Lo Real no es la realidad sino lo que no puede comprenderse ni obtenerse de modo alguno. Su cualidad es traumática. Lo real se vuelve terrorífico, no puede ser explicado. La muerte es un Real. Fin del comunicado” (115). La realidad, lo real, es aún más traumático que la ficción; pero la ficción ha fallado.

Al final de la novela nos encontramos con un orden real más o menos reestablecido, pero con su personaje Ron Tudor completamente quebrado, hasta el punto de no reconocer su nombre y llamarse a sí mismo Citizen: “Soy un ciudadano del mundo. Mi nombre es Citizen” lo cuál es, además, una referencia a la película *Citizen Kane* de Orson Wells.

La ironía es uno de los elementos más recurrentes y, en mi opinión, un eje en la narrativa de Chow. El autor todo el tiempo es consciente del artificio de la novela y se burla; el hecho de que los personajes consuman marihuana en vaporizadores a lo largo de todo el relato, una cepa llamada *Alien Technology*, y que podamos llegar a pensar que el libro no es más que una de las desviaciones de un sujeto en estado de alucinación inducido por la droga, es una posibilidad irónica que estructura la novela. Encontramos comentarios ácidos como “El día amaneció como el culo de Yoko Ono” (31) y también comentarios sarcásticos contra los íconos culturales, incluso contra el psicoanálisis y Lacan al cual hará

referencia en toda la novela. Por ejemplo, en relación a *l'une bévua s'aile á mourre* (título de uno de los últimos seminarios de Lacan):

Parece una broma, y pese a que el autor es estudiado por pasión, tal vez lo sea [...] El fracaso del inconsciente es el amor. Al menos hace blablá [...] Me quisiera ocupar del último período de Lacan, en el que llega a decir 'Nuestra práctica (el psicoanálisis) es una estafa, fanfarronear, hacer pestañar a la gente [...]' Supongo que soltó esa provocación porque su auditorio era belga. Gastar a los belgas es un deporte en Francia (9-10).

Bob Chow se burla también de sí mismo; la pistola que es una reliquia de invaluable valor, destinada a ser la que matará al villano, falla. "La pistola que lleva tu nombre" (173) desaparece en un halo de inexistencia.

### *Todos contra Todos y cada uno contra sí mismo*

En esta novela, *Todos contra todos y cada uno contra sí mismo*, se encuentran los elementos comunes a toda la narrativa del autor (por mencionar unos pocos, la preocupación por la ciencia ficción, el conflicto de medio oriente, una ubicación temporal en un mundo que podría ser el nuestro y no lo es, el interés metaliterario, entre otros que desarrollare más adelante). Con respecto a esta obra, el crítico Quintín dice:

Esta es una novela imaginativa pero en estado de sobriedad, no como *La máquina de rezar*. Por comparación, es una novela *mainstream*, más cerca de lo previsible (o de lo previsiblemente imprevisible) [...]: parece arte. Y así lo entendió el jurado del concurso de La Bestia Equilátera. Y así lo entendió Bob Chow, que declaró que la había escrito para ganar algo.

El autor, en una entrevista que se encuentra en el *Facebook* de la editorial La Bestia Equilátera, publicada en forma íntegra en el *blog* "Golosina Caníbal", dijo que él trabaja "como los sicarios", es decir, "trabaja por encargo". A la ironía, rasgo estilístico de su narrativa, se la puede encontrar más allá de su literatura; así, por ejemplo, cuando le preguntan cómo le llegó la noticia de que había ganado, él responde que la noticia le llegó un lunes a las 10am "cuando uno tiende al suicidio". También afirmó que, con respecto a su primer libro, "Se podría decir que es el mismo fantasma con distinta sábana" y que para ganar el premio le bastó "con contenerme de hablar de extraterrestres y drogas (o su combinación: extraterrestres drogados)".

Esto último es para mi investigación muy importante, constituye la razón por la cual pienso que toda la obra de este autor, o la mayor parte, puede ser entendida bajo el concepto de narrativa desestabilizadora en donde lo relatado se encuentra en esa zona difusa entre ciencia ficción y fantástico, porque son las mismas inquietudes las que se manifiestan en situaciones y personajes que se reiteran, con una sábana distinta, en sus otras ficciones.

Pero ¿cómo se conjuga la ciencia ficción y el fantástico posmoderno en la novela? La ciencia ficción no es utilizada sólo como un tema, sino que constituye el otro género del relato. Uno de los rasgos en virtud de los cuales Link la diferencia del fantástico es que la primera se centra en la esfera de la vida, mientras que el segundo se sitúa en la esfera de la muerte con algunas excepciones, entre ellas Frankenstein (11). En *Todos contra todos y cada uno contra sí mismo* se pregunta constantemente sobre estas nuevas formas de vida conscientes en las computadoras, es decir, indaga sobre las inteligencias artificiales. Este uso de la ciencia ficción irrumpe dentro del relato para desestabilizar y quebrar la realidad que ya no volverá a ser la misma. Las rupturas no son abruptas, no aparecen súbitamente, sino que, por el contrario, aparecen de manera progresiva a lo largo del relato hasta llegar a su punto álgido y producir el quiebre.

En este caso particular la ficción construye un universo real que poco a poco se desconfigura. El elemento desestabilizador de la realidad en esta ficción se da, por un lado, desde la ciencia ficción en el metadiscurso de la novela dentro de la novela, que se infiltra en el universo de lo real, mostrando la debilidad de esa “realidad”; por otro lado, la Chinkana y Samaipata juegan un papel fundamental: el embrujo que produce en las personas que van allí. Es importante pensar en este punto que, en Samaipata, el 30% de sus habitantes son extranjeros que abandonaron la ciudad por esos valles verdes de tormenta permanente. Ese sitio también podrá ser leído en relación a la ciencia ficción, tema que desarrollaré más adelante.

La primera impresión que genera la Chinkana en el protagonista es la siguiente: “A primera vista no era más que un pozo cubierto de agua. El pozo no estaba destinado a ser un pozo cualquiera. (...) Un rudimentario gráfico sugería las posibles utilidades de la chinkana: túnel de escape, forma de castigo o, como su nombre en quechua lo indicaba: perdedero, laberinto para perderse” (36). Y es la Chinkana la que genera un interés magnético en Orlog, quien descenderá arriesgando su propia vida. Es también en las inmediaciones de ésta donde el jefe de la empresa Quartech intentará besar a Cordelia:

Scolnik no se mueve. Quizás la avispa halcón, las circunstancias ambientales, lo haya llevado a este desliz. O Bolivia. Scolnik quisiera culpar a Bolivia de todos estos infortunios [...] Intenta recomponer su mirada esquiva y suplicante pero no sabe cómo. Vuelve a la civilización como un fantasma descabezado. Sin la sábana de la cotidianidad envolviéndolo, Scolnik es sólo un aparato de carne al que le falta una cantidad importante de piezas (179).

Otro episodio que nos muestra este embrujo que la Chinkana produce en los otros sucede cuando un niño autista queda hipnotizado frente a ella y decide descender.

La madre nota que el hijo ha dejado de taparse las orejas con las manos. El niño autista se quita además el protector auditivo para tiro que usa hasta dormir.

*-ça c'est bizarre-* dice la madre [...] De repente, el horror. El niño autista se cuelga de la soga y quiere bajar a las profundidades de la Chinkana.

Lo sacan, la madre reta al niño y decide partir. Con su travesura, el niño autista luce mucho más feliz que cuando llegara. (161)

Lo interesante es que en el imaginario que este libro construye, la Chinkana bien puede ser también parte de lo alienígena, de lo extraterrestre. Podemos leer al principio de la novela: “¿Qué debe pensar uno al enterarse de que en la Tierra ya hay ruinas modernas con transbordadores espaciales? La mañana era perfecta para fisgar en el pasado Inca, pisando una vez más el mayor petroglifo del mundo [...] la montaña del Fuerte de Samaipata” (35).

Entonces, incluso en este tema tan propio de la narrativa latinoamericana, percibimos cómo la naturaleza (en este caso las ruinas) pueden llevar a la locura a los extranjeros, a los de afuera. El posterior internarse en la selva de Cordelia puede ser leído como consecuencia de la vigilia del túnel en la espera de Orlog. De este modo, un motivo tan trabajado por la literatura, obtiene una vuelta de tuerca al leer el Fuerte de Samaipata en clave de transbordador espacial.

Me detendré, brevemente, en la trama para establecer relaciones con *La máquina de rezar* y para destacar los elementos que comparten. Es difícil determinar cuál es el conflicto principal del texto porque tiene varios que se van entrelazando, muchos de manera implícita, a lo largo del relato. Pero podemos decir, a grandes rasgos, que trata sobre el viaje de Orlog a Samaipata, su encuentro con Cordelia Krause y su historia de amor correspondida. El protagonista, eventualmente, decide descender por la Chinkana, sitio arqueológico, de la cual no volverá a salir (o eso es lo que creemos), y todos lo darán por

muerto. Vuelve después en un avión desde el aeropuerto de Viru Viru y se reencuentra con su hijo. Cordelia, por otra parte, termina internándose en la selva boliviana.

Hay otras historias que son, quizás, más interesantes. El virus hijo de Stuxnet, del que sólo se conocen los nombres “myrtus” y “guava”, que guarda una relación extraña y nunca explicitada con la investigación de Quartech (la misma empresa en que trabaja Orlog) realizada por Cordelia para la empresa sobre los distintos tipos de Guayaba de Samaipata. Este virus es, también, la clave de la superinteligencia de las computadoras, motivo de interés de Orlog, insinuado cuando la computadora del hotel en la que deposita el virus parece escapar por sí sola (tal como él quería escribir en su libro). También uno podría pensar que Cordelia más parece ser un perfecto robot que una mujer.

En conclusión, la narrativa de Bob Chow tiene una serie de rasgos en común que se puede observar en ambas novelas: en *La máquina de rezar* (2017) el protagonista es Ron Tudor, quien escribe y dibuja *comics* de ciencia ficción que terminarán fusionándose con la realidad en la que vive; en *Todos contra todos y cada uno contra sí mismo* (2016) el protagonista es el ingeniero Martín Orlog que escribe una novela de ciencia ficción llamada *Las supermáquinas también usan polleras* en la que las computadoras logran independencia suficiente para autoprogramarse y, como posibilidad, abandonan a los humanos a su suerte (hecho que, tal como ocurre en la otra ficción, también se infiltra en el plano de la realidad). En ambas novelas tenemos referencias a los conflictos de Medio Oriente: los bombardeos a Siria y el terrorismo de ISIS. Asimismo, nos encontramos con súper-mujeres, mujeres bellas y enigmáticas, casi imposibles: Valentina y Cordelia Krause. En los dos relatos las escrituras ficcionales de los protagonistas terminan invadiendo, en mayor o menor medida, el universo de los personajes, rompiendo la barrera ficción-realidad y desestabilizando de ese modo el mundo narrativo; el recurso fantástico para el elemento “otro” que se desborda sobre estas novelas es propio de la ciencia ficción.

La lectura de la producción narrativa de Bob Chow nos permite acercarnos a un mundo excéntrico y nos abre a la posibilidad de percibir las nuevas modulaciones del género fantástico posmoderno vinculado a la ciencia ficción en las novelas contemporáneas.

© Raisa Erlich

## Bibliografía

- Chow, Bob. *La máquina de rezar*. Buenos Aires: Nudista, 2017. Impreso.
- . *Todos contra todos y cada uno contra sí mismo*. Buenos Aires: La Bestia Equilatera, 2016. Impreso.
- Herrero Cecilia, Juan. "Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico «romántico» a lo fantástico «posmoderno»" en *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, núm. 6, (2016): 15-51. Asociación de Francesistas de la Universidad Española. Tenerife, España. Web. 18/05/2019 en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80849409002->.
- Link, Daniel. *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires, La Marca, 1994. Impreso.
- Jackson, Rosemary (1984). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catedral, 1984. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2016 [1970]. Impreso.

## Entrevistas

- Golosina Caníbal. "'Bastó con contenerme de hablar de extraterrestes y drogas": entrevista a Bob Chow" [golosinacanibal.blogspot.com](http://golosinacanibal.blogspot.com). Web 18/05/2019. [http://golosinacanibal.blogspot.com/2016/04/basto-con-contenerme-de-hablar-de.html?fbclid=IwAR2M612ibJtuA2DMil9txHJQ815UA1Qvz8MrwjStcMX9ZQ\\_4O3nj7WSKib4](http://golosinacanibal.blogspot.com/2016/04/basto-con-contenerme-de-hablar-de.html?fbclid=IwAR2M612ibJtuA2DMil9txHJQ815UA1Qvz8MrwjStcMX9ZQ_4O3nj7WSKib4).
- Pomeraniec, Hinde. "Rosa Montero: "La ciencia ficción te da una herramienta metafórica maravillosa para hablar de la condición humana"" [infobae.com](https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/05/21/rosa-montero-la-ciencia-ficcion-te-da-una-herramienta-metaforica-maravillosa-para-hablar-de-la-condicion-humana/). Web 18/05/2019 <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/05/21/rosa-montero-la-ciencia-ficcion-te-da-una-herramienta-metaforica-maravillosa-para-hablar-de-la-condicion-humana/>.