



Utopía feminista. La ciencia ficción de Fina Warschaver

Carina González  

Universidad Nacional de San Martín-CONICET, Argentina

Resumen

Este trabajo examina la novela *Hombre tiempo* (1973) de la escritora argentina Fina Warschaver partiendo de un análisis que vincula la ciencia ficción y la utopía política. Para ello, se establece un recorrido teórico-crítico que muestra cómo ingresa la ciencia ficción a los estudios académicos, y se concentra en la marginalidad que tiene la escritura femenina en este ámbito literario. Utilizando como marco teórico las oposiciones binarias que marcan la representación formal de la utopía según Frederic Jameson, se aborda la construcción de una utopía socialista que no plantea un futuro perfecto, sino el fracaso de las promesas revolucionarias. La hipótesis que guía nuestra lectura plantea que Warschaver, como escritora disidente, incorpora un enfoque existencialista capaz de integrar la individualidad a la voluntad colectiva. Desde este punto de vista, su literatura reclama también por los derechos de la mujer en el entorno de una revolución social que aún está estructurada bajo principios patriarcales.

Palabras clave: utopía, ciencia ficción, feminismo, Fina Warschaver, revolución.

Historia del artículo/Article Info

Recibido/Received

14 de abril de 2025

Aprobado/Accepted

22 de mayo de 2025

Publicado/Published online

20 de junio de 2025

✉ Correspondencia/Correspondence:

Carina González
Universidad Nacional de San Martín-
CONICET, Argentina
cfgonzalez@unsam.edu.ar

Citación/Citation: González, Carina.

“Utopía feminista. La ciencia ficción de Fina Warschaver”. *La Palabra*, núm. 52, 2025, e19269. <https://doi.org/10.19053/uptc.01218530.n52.2025.19269>



Feminist Utopia. The Science Fiction of Fina Warschaver

Abstract

This article examines the novel *Hombre tiempo* (1973) by Argentine writer Fina Warschaver, focusing on the intersections of science fiction and political utopia. To this end, a theoretical-critical approach is established to demonstrate how science fiction enters academic studies, emphasizing the marginalization of women's writing in this literary field. Drawing on Frederic Jameson's concept of binary oppositions in the formal representation of utopia, this article addresses the construction of a socialist utopia that does not propose a perfect future but highlights the failure of revolutionary promises. The guiding hypothesis suggests that Warschaver, as a dissenting writer, incorporates an existentialist approach capable of integrating individuality with collective will. From this perspective, her literature also advocates for women's rights within the context of a social revolution that remains structured under patriarchal principles.

Keywords: utopia, science fiction, feminism, Fina Warschaver, revolution.

Utopia feminista. A ficção científica de Fina Warschaver

Resumo

Este artigo examina o romance *Hombre tiempo* (1973) da escritora argentina Fina Warschaver a partir de uma análise que vincula ficção científica e utopia política. Para tanto, será estabelecido um panorama teórico-crítico que mostrará como a ficção científica adentra os estudos acadêmicos, com foco na marginalização da escrita feminina nesse campo literário. Utilizando como arcabouço teórico as oposições binárias que marcam a representação formal da utopia segundo Frederic Jameson, será abordada a construção de uma utopia socialista, que não propõe um futuro perfeito, mas sim o fracasso das promessas revolucionárias. A hipótese que norteia nossa leitura sugere que Warschaver, como escritora dissidente, incorpora uma abordagem existencialista capaz de integrar a individualidade à vontade coletiva. Nessa perspectiva, sua literatura também clama pelos direitos das mulheres no contexto de uma revolução social ainda estruturada sob princípios patriarcais.

Palavras-chave: utopia, ficção científica, feminismo, Fina Warschaver, revolução.

Introducción

Desde su nacimiento como género literario, la ciencia ficción parece haber sido un territorio casi exclusivo de los hombres. Quizás por su fuerte vínculo con el saber científico, un campo decisivamente androcéntrico que durante algún tiempo se apropió de la tecnología como si le perteneciera en exclusividad, presenta al hombre como sujeto del pensamiento activo frente a la mujer, que, asociada a lo emotivo, es vista como objeto de exploración o como enigma¹. A pesar de esta impronta fuertemente masculina, la ciencia ficción puede ser muy productiva para analizar la construcción sociocultural del género si se lo comprende como una serie de “atributos socialmente contruidos, roles ‘performáticos’ que se asignan a cuerpos biológicamente sexuados de maneras históricas y culturalmente específicas” (Merrick 241). Nos preguntamos, entonces, por las narrativas femeninas que desde este género literario plantean una discusión sobre la figura de la mujer. ¿Existe un futuro sin la opresión del sistema patriarcal? ¿Es posible imaginar una utopía en la que la mujer encuentre su autonomía? ¿Qué tipo de autoridad futura se espera para que llegue a ser autora?

Si bien en un primer momento las narrativas de ciencia ficción utilizaron la figura de la mujer como una canalización de su ansiedad por el Otro —el imaginario del *alien* o el *cyborg* tiene mucho del universo femenino, así como también la figura orgánica de la madre Tierra o las tecnológicas naves uterinas²—, el género ha cobrado una presencia aprehensiva que excede la simple descripción de cómo aparece representada en las sociedades futuras. Aun sin desarrollar una historia cronológica de la ciencia ficción, se pueden marcar dos momentos importantes que señalan un salto significativo en las interpretaciones de género. En la década del 50, atravesada por los avances tecnológicos de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias geopolíticas, el imaginario de la ciencia ficción se abre a nuevas perspectivas socioculturales, que incluyen temas referidos al rol de género, las diferencias raciales y la advertencia ecológica. Durante este mismo periodo se produce la irrupción de autoras mujeres en el mercado editorial, escritoras que dejaron de esconderse bajo seudónimos masculinos y mostraron la huella femenina tanto en la conquista del campo intelectual como en la introducción de problemáticas que cuestionan las representaciones de género. Junto a los temas clásicos, que rondan la omnipresencia de la ciencia, los viajes espaciales y la misión heroica del hombre, la ciencia ficción femenina ubica a la mujer como conflicto mediante una estrategia que abreva en la parodia y que utiliza la “desfamiliarización de lo familiar” para criticar las normas de género contemporáneas (Merrick 245).

El siguiente giro se da en la década del 70. A partir de entonces, influenciada por el Movimiento de Liberación de la mujer (de 1968), la ciencia ficción comenzó a cuestionar la condición natural y el designio biológico del género asumiéndolo como una construcción cultural. Las utopías feministas que se escriben durante esta época acentúan sus críticas al sistema patriarcal y ofrecen nuevas alternativas para combatir la opresión de la mujer. Según Verónica Hollinger (118-129), la escritura femenina reinventa el género utópico al proponer comunidades afianzadas en el empoderamiento de la mujer. La estrategia que usa la mayoría de las autoras es re-crear a la mujer recuperando las experiencias y emociones asociadas al ser humano en general. Desde allí, se formulan críticas hacia la estructura binaria de la sexualidad, se rompe la organización de la familia nuclear, se impulsa la práctica de la maternidad compartida, se cuestiona el rol reproductivo de la mujer y se defiende su liberación sexual.

¹ Desde la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang hasta la novela *Radiana* (2007) de Esther Cross se percibe un arco que muestra a la ciencia del lado del hombre tratando de entender los afectos y efectos del cuerpo femenino.

² Ejemplos de esta afirmación pueden ser encontrados en el estudio de Helen Merrick citado en este artículo.

Entre las novelas de este periodo que tienen una perspectiva de género se destaca *The Left Hand of Darkness* (1969) de Úrsula Le Guin, una autora que se vuelve crucial no solo como escritora de ciencia ficción, sino también como feminista militante en la deconstrucción de los modelos que configuran la esfera femenina desde la subordinación. En el texto referido, la autora propone una comunidad andrógina habitada por seres neutros que son capaces de cambiar de género en determinados periodos: pueden devenir hombres o mujeres. Aunque se sigue manteniendo la heterosexualidad binaria, se erige como un punto de inflexión que discute los roles asignados por la sociedad patriarcal. Joanna Russ también crea mundos paralelos en donde las mujeres gobiernan según sus propios criterios. En *The Female Man* (1975) crea comunidades en las que la mujer decide buscar la igualdad y conquistar su autonomía, pero sosteniendo la diferencia como valor.

Por otro lado, la ciencia ficción como algo ajeno a lo femenino parece replicarse en la marginalidad con la que este género literario entró a las naciones periféricas o subdesarrolladas. Con una marcada filiación en la literatura fantástica, las fantasías futuristas de América Latina fueron adquiriendo relevancia a medida que el mercado editorial se ampliaba y, poco a poco, el género fue entrando en la esfera de los estudios literarios. En cuanto a su constitución, las particularidades del género demuestran un marcado interés en lo político y en la crítica social más que en la fascinación por la tecnología. Kurlat Ares señala que la ciencia ficción escrita en castellano se distingue de la anglosajona por elegir temáticas vinculadas a las ciencias sociales y leer políticamente la realidad, mientras que Pablo Capanna acentúa su veta crítica resaltando su relación con el presente y su capacidad para construir una mitología propia que se contrapone a la realidad.

En el contexto particular de la Argentina, hacia finales del siglo XIX predomina la fase deslumbrada por las fantasías tecnológicas, que plantea, sin embargo, una visión crítica de la modernidad. Entre sus precursores se destacan Eduardo Holmberg, Juana Manuela Gorriti y, ya en las primeras décadas del siglo xx, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga. Excluyendo a Gorriti, cuya relación con el gótico genera un particular acercamiento a las ciencias, las mujeres son una excepción. Recién en la década del 60, en un marco de revueltas sociales que resaltan la impronta política del género, emerge una veta femenina que tiene como autora central a Angélica Gorosdicher. En 1967 publica su primera novela *Opus dos*, que podría situarse dentro de una generación que apuesta a la ciencia ficción para enfrentar la censura de las dictaduras militares.

Después de este breve resumen que ha intentado describir el trayecto de la ciencia ficción y su acercamiento a la perspectiva feminista, es indispensable retroceder en la revisión del canon literario para recuperar autoras que, tanto por su condición de género como por sus decisiones estéticas, han sido silenciadas por las narrativas hegemónicas con marcado predominio masculino. El caso de Fina Warschaver (1910-1989) es emblemático de este tipo de oscurecimiento mediante el cual se invisibiliza a las mujeres. Escritora, poeta y ensayista ligada a las culturas de izquierda, fue una prolífica intelectual comprometida con los acontecimientos políticos y sociales que definieron el siglo xx. Además de su condición de mujer, la vida de Warschaver estuvo signada por otras diferencias que marcaron su escritura. Su familia viene de la migración rusa y se asienta en el Litoral, allí se refugia dentro de la comunidad judía que huye de las persecuciones del fascismo.

Durante su juventud, ya instalada en Buenos Aires, Fina asume una activa militancia cercana al socialismo, que posteriormente se consolidará con su afiliación al Partido Comunista. En esta coyuntura

política, que en el ámbito nacional coincide con la emergencia del peronismo, supo afrontar las disidencias que socavaron al partido luego de las políticas represivas y totalitarias del gobierno de Stalin. Su incidencia en el mundo de la cultura adopta múltiples facetas, que van desde notas periodísticas sobre historia, sociedad y política, hasta obras que abarcan la poesía, el teatro, las composiciones musicales, la novela y el cuento. Como artista, lo que más llama la atención es su capacidad para adelantarse a los acontecimientos interpretando la realidad en diálogo permanente con sus contemporáneos sin temor a generar polémicas.

En este sentido, Warschaver ha sido una voz innovadora que introdujo diversos reclamos feministas dentro del orden político que marcó el horizonte de la revolución social³. Cerca de los ideales del socialismo, pero lejos de la visión patriarcal que posterga la realización de la mujer bajo la superación universal de los oprimidos, Warschaver no deja de exponer las contradicciones que el orden revolucionario ostenta en relación con el rol de la mujer. De esta manera, no solo cuestiona el realismo social impuesto como estética oficial del régimen, sino que describe las desigualdades sociales y políticas que incluso bajo la visión utópica de la Revolución rusa siguen estructurando la realidad del presente.

Bajo este principio crítico, la lucha de clases y la opresión de género ocupan un lugar destacado en su narrativa, ya sea para desmitificar la figura heroica de la militancia política o para ilustrar la doble angustia femenina que debe repartirse ante los peligros de la persecución y el cuidado del espacio doméstico. Quizás por una consciencia que se sabe marginal y que aspira a decir su propia verdad a como dé lugar, Warschaver elige el género fantástico, una escritura que supo esquivar las censuras morales del siglo xix y transformarse en una de las formas narrativas más subversivas del xx. En *La casa Modesa* (1949), la construcción onírica de la realidad convive con la búsqueda de la subjetividad femenina. Se trata de una mujer comprometida con la revolución social, pero también alienada con el trabajo doméstico. El interés por los temas sociales se corresponde con la osadía en la forma de representarlos, y es por ello que la novela se desvía hacia lo fantástico. *La casa Modesa* fue desestimada por el comité editorial del Partido Comunista por alejarse del realismo social y por tomar una perspectiva “intimista” que, a pesar de promover el psicologismo, se mostraba poco eficaz para llegar a las masas.

Pero si la experimentación vanguardista fue la consigna que utilizó el partido para disminuir el valor de *La casa Modesa*, la indagación formal de su último libro *Hombre tiempo* (1973) dinamita las fronteras de géneros y discursos. Aquí, Warschaver va más allá de lo fantástico, se adentra en un terreno todavía poco explorado por la mujer: la ciencia ficción. Dentro de este género (que todavía es marginal en la academia, pero que tiene una fuerte inserción en la cultura de masas), su libro entra y sale de las temáticas tradicionales: anticipa un futuro distópico explorando su relación con el pasado, altera la lógica de las temporalidades, evalúa los logros de la tecnología para modificar las relaciones económicas y sociales, e indaga en el problema de la identidad desde una perspectiva que ahonda el conflicto entre el deseo individual y la utopía colectiva. En las siguientes páginas se analizará el cruce entre géneros literarios y prácticas políticas examinando cómo se puede imaginar el futuro en la sociedad del capitalismo tardío, cómo sobrevive la utopía revolucionaria y de qué manera esta se imbrica para embanderar también la lucha por los derechos de la mujer.

³ Warschaver militó dentro del feminismo anarquista de Salvadora Medina Onrubia y, junto a María Rosa Ollivier, formó parte de la Junta para la Victoria, que aglutinó a las mujeres antifascistas durante el periodo de la Segunda Guerra, hasta 1947.

La ciencia ficción dura

La ciencia ficción ha sido largamente menospreciada por el sistema literario. Esta marginación se debe, en parte, a su permeable capacidad para insertarse en lo social, ya que la ciencia ficción es uno de los géneros que mejor trasciende la esfera de las publicaciones y que promueve una intervención mucho más nutrida de su público. Al respecto, Capanna señala que:

Por un tiempo, la ciencia ficción llegó a ser una subcultura autosuficiente, ignorada por una crítica que le dio la espalda hasta los años sesenta [pero que ya desde 1934 contaba] con grupos de aficionados en distintos estados [de los Estados Unidos] que celebraban convenciones regionales y nacionales en donde no solo podían ver, tocar y oír a sus autores favoritos, sino que se les permitía hacerles propuestas (103).

Como en el rock o en el hip hop, la intensa labor de sus fanáticos excede el campo de lo artístico. Al entrar a formar parte de la cultura de masas, se conforma una amplia zona de incidencia que abarca desde los fanzines de principios del siglo xx hasta la organización de importantes convenciones internacionales que desembocan en los cosplay del xxi. En este sentido, la ciencia ficción ha tenido un impacto social que no solo repercute en el poder de anticipación y la idea de progreso sostenida por el positivismo, sino también sobre la intervención de sus lectores en intensos debates sobre la escritura, la recepción y los valores que estructuran la identidad del género⁴.

En Estados Unidos, país en el cual la ciencia ficción se afianza como centro del imperio editorial, adquiere una dimensión espectacular que alcanza a promover discusiones que involucran distintas disciplinas. Artículos científicos, preguntas de lectores aficionados, argumentaciones técnicas y textos narrativos de anticipación conforman la amalgama literaria de los primeros fanzines. Sin embargo, el reconocimiento de su capacidad crítica se produce cuando las fantasías científicas se concretan en forma negativa, y es allí cuando la ciencia ficción pega el salto hacia la lectura de élite e ingresa al ámbito académico. Bruce Franklin (43-59), uno de los primeros en señalar los extraños modos en que la ciencia ficción altera la vida cotidiana, afirma que es a partir del imaginario creado por las fantasías científicas que se desarrolla el aparato tecnológico de la guerra nuclear y no a la inversa. Este reconocimiento se da en el marco de las elucubraciones sobre un posible fin del mundo amparado por los excesos de la guerra y la bomba atómica, a lo que se suma el desencanto por el fracaso de las utopías revolucionarias con las que se pretendía limitar el avance sin control del capitalismo.

Para Curiel Rivera, la distopía literaria es la vertiente política por antonomasia de la ciencia ficción. Es un subgénero que aparece como síntoma de la crisis del Estado moderno, de sus modelos totalitarios, de sus fallidas proyecciones del futuro y de las prácticas políticas y económicas que implementa⁵. En esta fase, la ciencia ficción adquiere un peso importante en la configuración de un imaginario que no solo describe el horizonte de posibilidades de la humanidad, sino que contempla la probabilidad de que este no se ajuste al de las propias utopías. Por esta misma razón, el último avatar del género está marcado por las narrativas post-apocalípticas, que ya no planean un futuro mejor basado en la ciencia,

⁴ Nos centraremos en los elementos críticos de la ciencia ficción de la primera parte del siglo xx y en los dilemas éticos en torno al imaginario de la Guerra Fría, por la ideología que domina el pensamiento de Warschaver. Si bien sus dos libros se publican en 1962 y 1973, son todavía deudores de estas ideas.

⁵ George Orwell, Aldous Huxley, en lengua inglesa, y Yevgueni Zamiatin y Stanislaw Lem, del lado de la Unión Soviética, son algunos de los autores que adoptaron la territorialidad distópica para evaluar el proyecto político materializado en la sociedad real.

sino todo lo contrario: el fin de la humanidad y la destrucción del hombre. De hecho, Fredric Jameson (*Arqueologías del futuro* 9) sostiene que esta visión terminal se acentúa luego de 1989 ante la expansión del capitalismo y su imposición como el único sistema viable; de allí proviene su consideración de que es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo.

Para la época en que Warschaver publica *Hombre tiempo* (1973) la ciencia ficción está muy lejos de los viajes espaciales y el encuentro con seres de otros planetas. La nueva ola, representada por J. G. Ballard y William Gibson, ha descubierto el impacto de la cibernética en la vida cotidiana, en el espacio urbano y en la genética que evoluciona hacia la post-humanidad. Sin embargo, Warschaver no es una escritora postapocalíptica ni ciberpunk, porque sigue buscando el sentido de la revolución y de sus cambios. Lejos del escepticismo que caracterizó la crisis de representación del posmodernismo, pero cerca de una consciencia crítica que reflexiona sobre las contradicciones de la modernidad, su escritura examina las causas que desvirtuaron los ideales de la revolución desglosando los elementos que componen la utopía política desde su propia condición dialéctica, en su origen marcada por Tomás Moro al plantear la división entre el presente y el futuro, entre el nosotros y el Otro, y entre el individuo y la sociedad.

El impulso utópico después de la revolución

A partir de la Guerra Fría, la utopía socialista cristalizó en el régimen totalitario impuesto por Stalin. La izquierda antifascista quiere separarse del totalitarismo, y se vuelca a pensar alternativas para construir un espacio colectivo distinto. Esta idea no rechaza la utopía, sino que reconoce en ella la ambivalencia fundamental constituida por la relación dialéctica entre la identidad y la diferencia. Jameson afirma que es ese mismo vínculo irresoluble lo que sostiene la persistencia del impulso utópico, ya que no se trata de la incapacidad de imaginar el futuro después del triunfo del capitalismo, sino de sus posibilidades de representación.

La forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa (*Arqueologías del futuro* 9).

Esta idea no solo habla de la construcción de la utopía colectiva en torno a la identificación de otro al que se pretende excluir, sino de la colonización del espacio social, cultural y económico determinado por un sistema que tampoco admite un afuera. En este sentido, la novela de Warschaver se ubica en un exterior utópico-crítico al identificarse fuera del capitalismo imaginando una utopía —si se quiere nostálgica— que reinstala los ideales socialistas.

La utopía literaria también adopta la forma de la oposición para destacar lo real de lo imaginable. La imposibilidad de salvar esas diferencias identitarias es el principio que opera en muchas de las dicotomías sobre las que se construyen los relatos de la ciencia ficción, desde la diferencia sustancial entre un mundo futuro inventado (que es diametralmente distinto al contexto empírico del autor) hasta la búsqueda temática del encuentro con un Otro en sus diferentes figuras. Darko Suvin (27-28) asegura que la poética de la ciencia ficción se basa en el extrañamiento cognitivo, un mecanismo que, a la manera del formalismo ruso, enrarece lo familiar y produce un distanciamiento que marca la alienación con respecto a lo real. Tal extrañamiento no es solo una estrategia narrativa, sino una epistemología que permite comprender el orden social, político y cultural sobre el que se afirma la realidad. De este modo, la cien-

cia ficción trabaja con la distorsión de elementos reconocibles, que provoca la desautomatización de los mecanismos de la percepción. El primer desvío (y quizás el más evidente) es el temporal, los relatos de ciencia ficción imaginan un tiempo futuro enfrentado al entorno reconocible del presente.

En *Hombre tiempo*, el futuro se presenta como una distopía cercana a la posmodernidad. Amós, el protagonista del primer relato, reflexiona sobre el provenir de la humanidad en un viejo departamento del Abasto. Pero lo que estructura la trama es la crisis de fe que atraviesa el hombre en la proximidad del 2033.

Ya falta poco, ya falta poco para el año 2033. Ya falta poco para que esa esquimal mezcle la tresmillonésima parte de nosotros con un norteamericano puro de Nueva York. Y todo se habrá consumado: seremos y no seremos (...). En el año 2033. Amós sacó sus zapatos y descansó. Está en paz. Su misión se ha cumplido (...). Y él se preparó para recitar la oración de medianoche. Pero no pudo ver nada. El foco de luz de neón se había descompuesto. El foco de luz recién colocado detrás del Mercado del Abasto. Hay apagón sin duda. Tanteando ha encontrado los viejos candelabros pulidos por la mano de las edades (17).

En este distópico año 2033, Amós es el judío errante, un hereje que desafiando al tiempo contradice los principios del dogma⁶. El extrañamiento se produce porque el entorno espacial, las calles, los nombres de los edificios, las luces de neón corresponden a un presente familiar que contrasta con la ubicación temporal que hace realidad la profecía religiosa. En este fuera de lugar temporal, Amós descarta la certeza del saber, su fe, para aventurarse en la búsqueda del ser, liberado del tiempo, de la religión y de los prejuicios que se construyen culturalmente. Esta búsqueda articula todo el libro, ya que en los demás relatos de *Hombre tiempo* el mismo Amós encarna a cada uno de los personajes alcanzados por un futuro esquivo que reproduce, en su variabilidad, la imposibilidad de representarlo en una forma acabada. El porvenir que este relato anticipa es fragmentario y anacrónico, se mueve de a saltos que van enhebrando una nueva continuidad temporal.

Además de este deambular inmortal, otros indicios del futuro apuntan hacia una catástrofe parcial que, si bien no ha producido el fin de la humanidad, ha terminado con sus fantasías utópicas. En “La carrera imposible” se menciona un hecho ocurrido en el pasado remoto: “Exactamente hace un año. Los choques y sus consecuencias mortales” (23), que parece haber afectado a toda la población de Buenos Aires con una distorsión temporal en paralelo a la confusión mental de Flora Flores. El accidente anunciado en los periódicos llega como un eco lejano que interrumpe el desvarío de esta mujer, quien, perdida en el deambular de la memoria, reescribe el pasado y lo evalúa.

En “América, el viaje y los automóviles”, la luna es el destino más popular para vacacionar y las aeronaves conviven con autos viejos que simulan un recorrido por la geografía terrestre. El futuro se manifiesta en temas directamente relacionados con los avances tecnológicos, pero el presente se nutre de formas antiguas que revelan el incumplimiento de las promesas del porvenir. Estas fallas van desde leyes que denuncian una sociedad fundada en lo material, que no responde ni garantiza la igualdad comunitaria, hasta la recuperación de hábitos invalidados por la política mercantilista. Como aquellas utopías que marcan un regreso a la Arcadia perdida, aquí se establece un vínculo con el pasado que rescata lo primitivo, saberes que vuelven a la naturaleza para armar un archivo capaz de recomponer la historia. En el viaje familiar, la madre recoge datos importantes de la cultura oral:

⁶ El mito del judío errante admite una doble lectura, por un lado, vagar como nómada por haber renegado de Cristo; por otro, sostener su presencia en el tiempo, condenado a la pesada inmortalidad que vuelve inútil cualquier expectativa de futuro.

“Alto, alto, aquí hay hinojo y hierbabuena, y berro, también”. Yuca salta del auto, penetra en la espesura y sigue la humedad del suelo hasta la cañada hundida entre helechos y espinillos. Y llena el auto con una brazada de yuyos, y alrededor los picaflones picotean la nariz del motor y agitan constantemente sus alitas tornasoladas como atacados por el mal de San Vito (63).

El universo distópico del relato refleja la distancia entre el futuro prometido, la Tierra gobernada por una benefactora industria automotriz, frente a una naturaleza que conserva su poder restaurador, no solo en las plantas que la madre recoge, sino en la música del estribillo inspirado en refranes populares del saber oral. Este regreso a la historia ancestral se corresponde con el rescate de materiales fragmentarios que permiten la evocación de sensaciones olvidadas. Amós/padre es un antropólogo que busca en los restos las señales de aquello que el presente “imponderable” ha perdido:

Soy historiador de la Tierra. Hurgo entre los desechos domésticos de la vida de hombre (...), en fin, lo que en nuestra jerga se denomina “restos de cocina”. Puede decirse que huelo el pasado, que lo aspiro, no en los hechos políticos y militares sino en la olla de lo cotidiano, en la anónima estratificación de la vida social. Porque la mentalidad de una época puede expresarse en el uso de la pimienta o del automóvil, yo, como Horacio, busco el tiempo en las costumbres, ya que las costumbres son la prueba del tiempo (61).

Esta afirmación funciona como un marco de interpretación. El mundo postindustrial, en el que la fabricación automotriz cambia sus objetos comerciales, pero no su lógica mercantil ni sus políticas de control, se ha desvinculado del cuerpo del pasado. Ya no se registran sensaciones y el hombre parece incapaz de tener experiencias. Solo evocando el recuerdo –simulando un viaje a esa América que ya no está– se puede volver a experimentar los olores, los sonidos y la textura de la Tierra. Un lugar en el que ya no hay accidentes en las rutas, pero sí linyeras que no tienen registro de conducción; hay carreras de autos de primeras marcas, pero todavía existen taxis que raptan a las jóvenes que hacen autostop y policías que controlan el uso moral de los vehículos. La narración vira hacia la sátira, otra de las ramas en las que abreva la ciencia ficción, para extender su crítica social, que llega al paroxismo de la explosión capitalista. Solo cuando la familia regresa a casa se revela la naturaleza ficticia del viaje, una proyección ideada por el Ministerio de Transporte para negar la invasión de carrocías atoradas en las calles, que hacen intransitable la ciudad.

Los avances científicos también diseñan el futuro a través de una tecnología cibernética capaz de resolver los problemas de la humanidad. En “El empleo del tiempo”, Amós es un técnico que trabaja en el Centro de Rastreo de Ionósferas, realiza consultas psíquicas a través de una máquina a la que se conecta virtualmente, y descubre su alienación cuando se siente más atraído por la geología primitiva que por la radiodinámica del planeta Uranio. La ciencia y el progreso industrial parecen haber resuelto el problema del hambre en el mundo a partir del pleno empleo de la población. Como realización de la utopía socialista el hombre trabaja menos y tiene mayor tiempo disponible para el ocio. Sin embargo, el relato apunta a esa crisis no prevista en la que el hombre del futuro pierde su capacidad de imaginar formas de realización distintas a las impuestas por la tiranía de la productividad económica. En esta utopía hecha realidad, “El paso del tiempo no significa nada, pero la intensidad de la vida sí” (81). Se trata de una sociedad que ha superado la alienación del trabajo, pero la ha reemplazado por el ocio alienado.

En efecto, no es la enajenación del obrero separado de sus herramientas por la economía industrial, sino la enajenación de su tiempo libre que la industria del entretenimiento no logra colmar. Amós es aquejado por un vacío existencial, no le interesan las artes ni el deporte, y siente que la repetición ha invadido todos los aspectos de su vida. “Únicamente la imaginación es la clave, solo la imaginación puede impedir al cerebro ser una simple máquina electrónica, o una cantidad de escaques de un tablero de aje-

dre. Pero yo no tengo imaginación” (83). Aunque la imaginación parece territorio exclusivo del arte, en esta visión distópica del ocio lo imaginativo reencarna en el trabajo manual. Se trata de una recuperación de lo sensorial que actúa como disparador del goce. Regresando a lo artesanal, el sujeto redescubre la creación de un objeto completo desligado del mercado y que hace visible el fruto de su esfuerzo. De este modo, se recupera la memoria del cuerpo y con ella el deseo utópico que mira al futuro tendiendo un lazo hacia el pasado. Como Yuca en “América”, cada personaje del relato descubre su ser singular en una labor que se hace a mano creando objetos fuera de la mecánica industrial. Así, Amós realiza una vasija de barro y sus compañeros del edificio Himalaya se convierten en ebanistas, curtidores, cinceladores y alfareros felices de haberse liberado de la tiranía del tiempo “productivo”.

A partir de este relato, la narración realiza un giro y el libro se convierte en novela porque todos los personajes que fue Amós se reencuentran en el “Epílogo”. Allí, Warschaver examina las fantasías utópicas previas, al mismo tiempo que revisa la narración desde una perspectiva metadiscursiva introduciendo el tema del arte y su incidencia en la existencia colectiva. En efecto, la voz narrativa regresa al pasado para recuperar los principios solidarios que fueron traicionados por los gobiernos totalitarios, y propone pensar la contradicción fundamental de toda utopía política, a saber, la coexistencia del deseo individual y el ideal social, la combinación del tiempo biológico con el devenir histórico que une las generaciones.

Al mismo tiempo, esta diferencia traduce también la perspectiva de género. La pulsión individual que inspira al arte para buscar la trascendencia es la misma que impulsa la búsqueda de una autonomía en la mujer, quien desde la singularidad de su género se afianza en la primera persona y se anima a decir “¡El autor soy yo!” (140), adueñándose del prefijo masculino mientras juega con otros nombres: Ella, Amós, Fina Warschaver, Madre, Padre. No se trata únicamente del reconocimiento, sino de haber encontrado en la escritura una instancia que supera la hegemonía del patriarcado tanto para liderar en la estética como para dominar la utopía política. A partir de la escritura, el yo asume toda la responsabilidad de la búsqueda para llegar a una verdad colectiva.

Yo como hombre, yo como mujer. Atado a esta situación inexplicable en que trato de encontrar mi propio ser, mi propio yo. Porque nadie puede decir tú si antes no dijo yo. Del estado larval y amorfo de la indiferenciación no saldrá la justicia, ni la igualdad. Ni del ser en otro saldrá el amor, ni la solidaridad, ni la fraternidad (123).

Solo al afianzar la subjetividad se alcanza el devenir corporativo. Por eso es importante que la mujer primero afirme su propia libertad para luego poder pensar una utopía en la que el género también se exprese como deseo de felicidad colectiva.

El mundo bipolar de la utopía

La dicotomía entre lo individual y lo social está presente en las reflexiones teóricas que definen la utopía. De acuerdo con lo afirmado por Jameson (“Arqueologías del futuro” 71), las descripciones utópicas casi siempre se expresan en forma de oposiciones que condensan sus principales contenidos temáticos: la línea que divide los espacios ciudad/campo, el eje que mide los recursos en abundancia/escasez o el de la pobreza en empleo/desempleo. Podríamos agregar la otredad del género, masculino/femenino. Estos elementos concretos remiten a las dicotomías filosóficas agrupadas también en pares opuestos: libertad/represión, democracia/totalitarismo, identidad/alteridad, individualismo/sociedad. Este último binomio es el más conflictivo para pensar el orden político, ya que la utopía, por definición, pretende alcanzar la felicidad colectiva a costa de la voluntad individual (Curiel Rivera 8).

Pero ¿qué sucede si a estas dicotomías utópicas se les suma el arte como dispositivo de transfiguración para construir también imágenes del futuro? ¿Cómo funciona el conflicto autor/obra, obra/mundo, arte/sociedad en su vínculo con la utopía? Warschaver responde con un doble desafío: por un lado, afirmar la persistencia operativa del deseo utópico, su capacidad impulsiva para diseñar el futuro; por otro, revisar la función del arte como disparador de oposiciones similares en una utopía común: la búsqueda del ser individual hacia la trascendencia. Para que el ser individual y el artista se subsuman al deseo utópico colectivo, la narración va perdiendo su carácter lineal, se vuelve metarreflexiva y se fragmenta en los monólogos de Amós, que, al habilitar una conciencia otra en Optimistis (la parte pragmática y normativa de su discurso) también se duplica. En efecto, los mecanismos narrativos empleados en *Hombre tiempo* utilizan las oposiciones para vincular la utopía política con la dialéctica de la propia escritura. En este sentido formal, el carácter representativo de la utopía muestra el conflicto entre lo objetivo y lo subjetivo, el deseo individual y el deseo colectivo, el mundo material y su proyección ideal. Como señala Jameson, “uno de los rasgos singulares de la tradición utópica consiste en el modo en el que la propia forma parece interiorizar las diferencias que en general se mantienen implícitas en la historia literaria” (*Arqueologías del futuro* 171).

Interiorizar las diferencias quiere decir que un término no invalida al otro y que cada extremo de la relación puede sostener su verdad. En el “Epílogo”, Warschaver analiza las contradicciones desde esa dialéctica que considera los extremos como elementos necesarios y parcialmente verdaderos. En principio, la temporalidad que organiza el relato de ciencia ficción en torno al futuro también afecta al tiempo de escritura. “¿En presente o en pasado?” (95), se pregunta el narrador cuando trata de explicar la forma como debe contarse una historia. Una decisión que involucra la metaescritura y que traslada la discusión al sujeto. ¿En qué persona contarla? Como en la utopía, el tiempo se mide en pares opuestos: por un lado, un presente que ya es pasado y que contiene al futuro en una “cortada inefable donde el presente y el pasado se unen y el futuro no existe” (111); por otro, un protagonista que es el sujeto individual junto al sujeto histórico que exige la abdicación del individuo en favor del bien común.

Así, Warschaver utiliza las oposiciones clásicas desde las que se pensó el arte, por ejemplo, la relación autor/obra y, más específicamente desde la narratología, los tipos de narradores, en tercera o en primera persona, omnisciente o focalizado, subjetivo o realista. “Esa es la cuestión. O yo lo suprimo a él o él me suprime a mí. El yo me representa. Y él es apenas una tercera persona que quiere ser alguien. Y así continuamos la batalla, incomprensible para los que no están en la pomada” (95). No se trata únicamente de una cuestión técnica, sino de una apuesta por la existencia verdadera, aquella que se forja en la búsqueda y que no es obsecuente con el poder.

Este interrogante esconde, en realidad, el conflicto central del campo intelectual que ordena sus relaciones de poder bajo leyes conservadoras, que eterniza el *statu quo*, y elude todo aquello que viene a cuestionarlo. Un sistema literario que no contempla a la mujer como escritora, que niega el poder del cambio y que desconoce las diferencias. Para exacerbar esta crítica, Warschaver construye una sátira paródica que contiene al editor bien intencionado, el Ave Cantore, el que se acomoda a las tendencias editoriales y a la poeta de moda, la Musa en Calzones, que traiciona a la vanguardia porque sabe “guardar sus disidencias en el estuche recóndito del alma, incolora, inodora, y sobre todo, muda, (...) Cuando es hora de gritar de indignación y de enarbolar la protesta” (93)⁷.

⁷ Incluso Borges está parodiado como “el Sumo alguien”, que es ovacionado por una multitud transformada en horda salvaje.

En segundo lugar, la tensión autor/obra adopta la forma Ella/Él, en donde ella es la madre escritora y él, Amós, el hijo/libro, buscando la existencia. El registro de la escritura se vuelve metalenguaje porque Amós se va haciendo a la medida del narrador y porque el libro lo contiene todo menos una historia hilvanada: es el diario de Fina, sus borradores, sus prólogos, su archivo y también sus ficciones. En este antilibro que no consigue editor la figura de la madre se vuelve potente. Es el pasado que regresa a Amós para guiarlo, es la matriarca Raquel, símbolo de una fe quebrada por el saber, es la memoria ancestral y la encarnación de la utopía existencialista que se basa en la libertad⁸. En el principio, la madre presencia la crisis de Amós cuando la palabra del Génesis cambia por el número, la unión se transforma en división porque “la división multiplica”, “la cantidad se transforma en calidad” (14) y la madre es quien recupera el tiempo perdido.

Mamá trae los candelabros. Los trae de allá, de Tatarbunar. De ese pueblo de nombre tan raro, porque los caminos del tiempo son muy largos y nadie sabe por qué ese pueblo se llama Tatarbunar. ¿Estuvieron los tártaros allá, mamá? Y ahora ella viene de allá. Y trajo de allá los candelabros más chicos. Porque ha habido un progrom en Tatarbunar y no se puede huir con todas las cosas... los candelabros están lisos y opacos por el uso. Pasaron de mano en mano, de progrom en progrom (10).

Lo que revela esta evocación es que el sentido de la diáspora judía no se encuentra en la llegada a la tierra prometida, sino en la dispersión. Hay una inversión de la utopía religiosa que se transforma en una mezcla de utopía científica y existencialista. “¿No somos sólo tiempo, sólo cambio? ¡Qué maravilla! Somos espacio, como Dios, condenados a ser” (17).

Luego esa misma madre que mostró el camino aparece en una suerte de ensoñación –que puede no serlo porque estamos en el terreno de la distopía–, en el futuro de Amós vagando por el tiempo. Allí, la madre aparece recostada en la vidriera de una sombrerería, sosteniendo un sobre sobre su pecho, que se hincha “proyectando dos palabras: sé libre” (107). Esta aparición se repite tres veces a lo largo del camino de Amós, como para que él no olvide la consigna que lo mantendrá siempre en el camino y no en la casa.

Por otro lado, esta madre, que acentúa el vínculo con su hijo, se vuelve mujer en la oposición madre/padre. Al focalizarse en su opuesto masculino, habla de la desigualdad, expone la opresión de género, pero también interviene en la discusión sobre el devenir de la revolución.

Tu Madre: Los que mueven tropas son muy necesarios, incluso pueden ser decisivos, pero no son los que dirigen las guerras. Hay que saber cuál es el centro de la cuestión... El centro es América y el que venga, como el Che y lo vea, y pase el río, será un héroe... ¡vos con tu evangelismo!

Tu Padre: Yo no me dejo llevar por cosas descabelladas...

Tu Madre: ¿Pero acaso crees que hay un solo camino? Hay que crear la contradicción, si no, no será nada (98).

Se trata de la discusión sobre los límites de una revolución que podría concentrarse en un pueblo o expandirse a un continente, de los desacuerdos entre Lenin y Trotsky, pero también de lo que significa

⁸ En la ciencia ficción, el principio femenino es símbolo de creación. Asociada a la reproducción, la mujer se representa como madre Tierra, como naturaleza, como nutriente y como guía. Pero también, según Simone de Beauvoir, la mujer es un mito construido por el hombre para contrarrestar sus miedos. Por eso encarna además la figura del monstruo, del demonio, del extraterrestre o del otro en sus múltiples amenazas.

su “ser” colectivo, del problema central relacionado con la subjetivización de las masas y con el protagonismo de sectores subordinados en las resoluciones políticas. La consciencia social se alcanza luego de reconocer la opresión y de pensarse como sujetos que desafían la lógica del Amo y el esclavo. Este reconocimiento es la primera fase de una búsqueda que no se agota en la dinámica exitosa de la revolución, sino que continúa hacia la ilusión utópica de la felicidad colectiva. “Chichoneas con la gente porque la consideras un pretexto para tus ejercicios oratorios... Para vos la gente es la que hace esto o aquello. Solo conoces de ella lo que es, no lo que podría ser” (94). Este reclamo apunta a la proyección del ser hacia su máxima expresión, la búsqueda que el existencialismo propuso como objetivo de vida hacia la trascendencia. En términos de la utopía social, se trata de reconciliar lo individual con alguna otra forma de agrupación diferente a la degradada por la revolución oficializada y que debería conformar un ser colectivo distinto⁹.

Por otro lado, la misma denuncia se interioriza hacia el centro de la cuestión genérica porque es la madre como mujer quien realiza la demanda. Una mujer que no se queda callada y que se resiste a la subordinación de la cultura patriarcal. “Mamá era un ser raro, de la estirpe de las Amazonas. Como mi abuela y mi bisabuela, afectadas por la fatalidad de su destino femenino. Cuando se separó de mi padre, lo hizo porque, entre ser la fiel compañera o ser ella, prefirió ser ella” (92). En el clímax del reclamo acerca de la utopía y de la revolución, Warschaver retoma la defensa de los derechos de la mujer. Inscrita en la filosofía del existencialismo, la subjetividad femenina debe también romper las cadenas que la atan al imperativo de género legitimado por el sistema patriarcal. La única manera de liberarse de la relación del Amo y el esclavo es construir una conciencia autónoma mediante la cual las mujeres se perciban, se piensen y actúen por sí mismas.

El proceso de construcción de la subjetividad no es simple, va sumando capas en las que el género se reconoce, se interrumpe o se hibridiza para luego salir con una nueva identidad. En primer lugar, Warschaver deconstruye el determinismo biológico de la madre: ella es para Amós, madre, padre y autora, en una tercera opción que se vuelve metamorfosis y hace evidente la construcción cultural de la maternidad. En segundo lugar, la mujer es también parte de la humanidad, en la que se universalizan los estereotipos patriarcales. Pero ha comenzado una insubordinación que empuja por obtener derechos. El derecho a escribir por encima de la maternidad, el derecho a buscar la trascendencia fuera del ser masculino y la persistencia en una revolución que todavía le debe a la mujer el deseo utópico de ser reconocida.

Ante la exposición de todos los argumentos que sostienen la utopía a través de la lucha, *Hombre tiempo* termina con un sacrificio. Amós, quien se construyó como un ser híbrido, que fue hijo, padre, libro y autor, recibe los premios cuando está investido por su naturaleza masculina. Por el contrario, cuando rehúsa caer en las normas que esclavizan el género, cuando reniega de la ceremonia patriarcal y canónica, se transforma nuevamente en mujer. Una mujer que en lugar de ser reconocida es apaleada por la multitud que antes vitoreó su masculinidad de autor.

“¡No cederé!”. Amós se toca la frente, la sangre le chorrea hasta la nariz. Y sus piernas vacilan, sus piernas blancas de mujer. “¡No cederé!” Todo él es ahora una masa caliente de mujer caída en la plaza desierta... ¡Vengan a verme desnuda en medio de la calle! ¡Vengan!... No hay nadie, solo él/ella y las piedras y sus pies. Y los ojos del Sumo Alguien que espían en la oscuridad (144).

⁹ Sartre define este nuevo ser colectivo mediante una organización social efímera en la que cada individuo toma el centro de manera fugaz (105-109). De este modo, lo individual persiste en lo colectivo, pero no hay peligro de que predomine sobre él.

Conclusiones

Lejos de ser un género de evasión, la ciencia ficción propuso una mirada crítica hacia el presente, así como también hacia los proyectos utópicos que funcionaron como imaginarios del futuro. Dentro de las fantasías utópicas diseñadas bajo el amparo de la Guerra Fría, las oposiciones binarias identificadas por Jameson se vuelcan a discutir las ideologías extremas del capitalismo y el comunismo. Desde esta perspectiva, la narrativa de Warschaver, escrita en un periodo de quiebre y fracturas dentro del Partido Comunista, revisa los principios de la revolución social traicionados por el régimen y adopta una utopía existencialista que vuelve a plantear los ideales del colectivismo, dentro de una búsqueda que no elimina la importancia del individuo como sujeto de su propio destino. Por esta razón, es posible plantear la problemática de la mujer en tanto diferencia del hombre, del trabajador, del explotado o el oprimido. Aun como parte de una sociedad desigual, Warschaver reclama la necesidad de visibilizar la situación de la mujer que todavía en la ficción utópica revolucionaria continúa subordinada a las normas patriarcales.

En un primer acercamiento, *Hombre tiempo* denuncia el fracaso del proyecto liberal que introdujo la supremacía del capitalismo en Argentina. Las historias y tiempos que atraviesa Amós en sus múltiples avatares señalan el contraste entre la vida ideal sostenida por el impulso utópico socialista y la realidad industrial y mercantilizada de la lógica capitalista. En oposición a ella, hay un regreso a lo artesanal, a la cultura oral y a la convivencia común (en la que está representada la unificación de una sociedad que sabe administrar el poder sin jerarquías).

En un segundo momento, cuando se activa la instancia paródico-satírica, la novela se anima a trascender los límites políticos de la utopía que propuso la revisión de la revolución social para incorporar la perspectiva de género. En esta instancia, la narración interpela los mecanismos de poder que dominan a la mujer, tanto en el ambiente doméstico dentro de la familia burguesa como en el espacio público en donde se le niega la capacidad de expresarse. Una vez más, siguiendo la ideología que expresa la importancia de construirse primero como sujeto y luego como colectividad, Amós llega a la etapa final de su búsqueda. Ya en el epílogo se plantea como un cuerpo desdoblado que admite la contradicción, es decir, el ser lo mismo y lo opuesto, el yo y el otro, el hombre y la mujer. Anticipando el enfoque posestructuralista, desde el cual se concibe al género como una construcción cultural performática, su hábito femenino reclama un lugar como escritora en el sistema literario patriarcal. El impulso utópico que marcó la revolución social aún sigue buscando el reconocimiento de la mujer en ese afuera profesional y político que la libere de imperativos maternos o domésticos y le permita construirse como sujeto en igualdad de condiciones.

Declaraciones finales

Financiación: La autora declara que no recibió recursos para la escritura y publicación del artículo.

Implicaciones éticas: La autora declara que no hay implicaciones éticas en la preparación, redacción y publicación del artículo.

Conflicto de intereses: La autora declara que no se dieron conflictos de intereses para la realización de esta investigación.

Referencias

- Capanna, Pablo. *Ciencia Ficción. Utopía y mercado*. Cántaro, 2007.
- Curiel Rivera, Adrián. “La distopía literaria”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 13, 2018. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/743b7a3a-b732-4900-84b0-8ae0267eff9a/la-distopia-literaria> Fecha de acceso: 3 de marzo de 2025.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Cátedra, 2017.
- Franklin, Bruce. *War Stars. Guerra, ciencia ficción y hegemonía imperial*. Traducido por Mario Iribarren. Final Abierto, 2011.
- Gorodischer, Angélica. *Opus Dos*. Ultramar, 1990.
- Hollinger, Verónica. “Feminist Theory and Science Fiction”. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, editado por Edward James y Farah Mendlesohn. Cambridge University Press, 2003, pp. 125-137. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521816262.009>
- Jameson, Fredric. “Arqueologías del futuro”. *El viejo topo*, núm. 219, 2006, pp. 68-73.
- Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Traducido por Cristina Piña Aldao. Akal, 2009.
- Kurlat Ares, Silvia. “La ciencia ficción en América Latina. Entre la mitología experimental y lo que vendrá”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, núm. 238-239, 2012, pp. 15-22. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6884>
- Le Guin, Úrsula. *The Left Hand of Darkness*. Granada, 1973.
- Merrick, Helen. “Gender in Science Fiction”. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, editado por Edward James y Farah Mendlesohn. Cambridge University Press, 2003, pp. 241-253. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521816262.019>
- Russ, Joanna. *The Female Man*. Beacon Press, 2000.
- Sartre, Jean Paul. *Crítica a la razón dialéctica*. Losada, 1975.
- Suvin, Darko. *Metamorfosis de la Ciencia ficción*. Traducido por Federico Patán López. Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Warschaver, Fina. *La casa Modesa*. Final Abierto, 2019.
- . *Hombre tiempo. Secuencias de Amós*. El Botero, 1973.