

GABRIELLA MENCZEL

LA ADVERTENCIA DE LOS AUTÓMATAS  
DE EDUARDO L. HOLMBERG:  
EL SIMULACRO ARTIFICIAL EN ARGENTINA

“Si estos son autómatas, es necesario confesar que no se diferencian mucho de nosotros.” —deduce Hipknock, el protagonista del relato de Eduardo L. Holmberg, tras asistir a una escena presentada por unos “robots” mecánicos fabricados por el inventor científico Oscar Baum, otro personaje principal.<sup>1</sup> Este último añade aún otra observación, según la cual la proposición de Hipknock puede leerse también como la inversión de la misma, sugiriendo que “nosotros no nos diferenciamos mucho de los autómatas”<sup>2</sup>

El juego de los dobles es uno de los ejes estructurales de la narración. Desde el inicio se nos va anticipando de que todos los personajes son autómatas, advertencias subrayadas por el tono fuertemente sarcástico de todo el relato. Basta recordar la descripción de la prima quinceañera, de cabeza vacía que no piensa en nada,<sup>3</sup> o el comentario del tío burgomaestre sobre la música desprovista de significado, y que le da a su primo violinista, al narrador Fritz el aspecto de un sapo sentimental, o bien, en el nivel discursivo, las repeticiones anafóricas también sugieren duplicación.<sup>4</sup>

La narración se alterna entre un narrador intradieгético, Fritz, pariente y amigo del burgomaestre Hipknock, que relata la mayoría de los capítulos (I, II, III, VI), y el otro narrador extradieгético, tipo omnisciente tradicional de los textos realistas en el resto de los capítulos (IV, V, VII). Esta narración cambiante contribuye a la vacilación en la percepción de lo real y, por lo tanto, aporta también a la creación de los simulacros ominosos que provocan pavor. Oscar Hahn considera tal alternancia como una inconsecuencia

<sup>1</sup> E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, in: O. Hahn (ed.): *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*, Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 1998: 146–168, p. 163.

<sup>2</sup> O. Hahn: ‘Comentario’, in: O. Hahn (ed.): *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*, Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 1998: 168–178, p. 176.

<sup>3</sup> E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, *op.cit.* : 148.

<sup>4</sup> *Ibid.* : 149.

de parte del autor decimonónico, y la califica de “falla técnica”.<sup>5</sup> A nuestro juicio, el cambio de narradores, y por lo tanto, también de focalizadores, está lejos de ser una mera inconsistencia errónea de Holmberg, más bien corresponde a una marcada conciencia autorial: en los capítulos donde el narrador es exterior, no puede ser otro, ya que Fritz en aquellos momentos no está presente.<sup>6</sup> Los tres escenarios son los siguientes: primero, en la calle durante la noche, cuando el burgomaestre ilustrado “observa” a escondidas la conducta de dos individuos, y se da cuenta de que uno de ellos debe de ser Horacio Kalibang, el autómata que antes se había presentado en su casa. Los vemos a los tres desde fuera, y el narrador nos informa de que el tercer personaje, acompañante del robot es Oscar Baum (en el capítulo IV). El segundo escenario es a la mañana siguiente, cuando Hipknock recibe la carta del propio Oscar Baum, con la invitación a su casa para enseñarle sus trabajos (capítulo V). Fritz no está presente en este caso tampoco. Y la tercera vez, al final, cuando Fritz no acude a la fiesta del noviazgo de Luisa y Hermann, solo manda una carta revelando el misterio, según el cual él es Oscar Baum, el fabricante de autómatas (capítulo VII). El narrador-personaje en ninguna de las tres ocasiones mencionadas está presente abiertamente, aunque al final se revelará, que Fritz es indudablemente el propio Oscar Baum camuflado, el constructor de autómatas y, a su vez también un robot mecánico. El procedimiento narrativo de Holmberg nos parece más que consistente, pues, el cambio de narradores alude al cambio de focalización y, por otra parte, “produce una distancia hermenéutica entre uno y otro enunciado”.<sup>7</sup> Por consiguiente, en una primera instancia, sirve como técnica para camuflar la identificación entre el narrador y el autómata, y así confirmar la verosimilitud de la narración hasta el momento final, cuando se descubre el secreto, o sea que el último responsable de la acción, y también de la narración, es Oscar Baum, otro autómata más. Graciela Nélica Salto interpreta este desplazamiento de perspectivas como la “conciencia modelizante del narrador y la del protagonista”,<sup>8</sup> que al final revelará la subversión de las categorías del discurso, en tanto que el narrador homodiegético resulta ser un autómata, y por ello, se socavan las bases del discurso fiable.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> O. Hahn: ‘Comentario’, *op.cit.* : 175.

<sup>6</sup> Daniel Mesa Gancedo también apunta al mismo fenómeno, aunque sigue considerándolo como un desajuste del texto (cf. L. López Martín: *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Tesis doctoral en manuscrito, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009 : 697; <http://tinyurl.com/kmaer9w>).

<sup>7</sup> G. N. Salto: ‘Otro Calibán: *Horacio Kalibang o los autómatas*’, *Casa de las Américas* 209 (La Habana), octubre-diciembre 1997 : 32-39, p. 36.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Idem.*

Al considerar las relaciones actanciales de los personajes del relato, desde el inicio *in medias res*, se establece una clara oposición entre dos figuras, participantes de la conversación que abre el texto, a saber, entre el burgomaestre Hipknock y su sobrino, el teniente Hermann. La primera frase de Hipknock, y también del propio relato, desmiente la opinión del sobrino, cuando afirma acerca de un referente omitido que “Es completamente falso”,<sup>10</sup> a pesar de que el lector en este primer momento todavía no está enterado de lo que se trata en concreto. Añade en seguida la dicotomía —por cierto, muy borgiana<sup>11</sup>— entre lo concebible y lo posible (“Todo es concebible, sobrino, pero no todo es posible.”). El narrador-personaje se introduce poco después, en el último párrafo del primer capítulo, de una manera muy enfática, aunque todavía no sabemos quién es. Apela explícitamente a la queja comprensible de parte del lector, por haber iniciado el relato con el debate entre tío y sobrino, y no de la otra manera debida, con la presentación de Horacio Kalibang. Este narrador de primera persona se describe a sí mismo como “fiel retratista”,<sup>12</sup> característica a la que se debe esta decisión suya de estructurar el texto de tal forma. En el segundo capítulo nos enteramos del tema de la conversación que tiene lugar en casa del burgomaestre, en ocasión del quince cumpleaños de su hija Luisa. El sobrino se propuso convencer a su tío de que un hombre podía perder su centro de gravedad. Hipknock se burla tanto de su sobrino a causa de tal demencia como del narrador Fritz, en el caso de este último por su afición a la música, la que él desdeña. El criado introduce en este momento a Horacio Kalibang, el hombre que ha perdido su centro de gravedad.<sup>13</sup> Todos quedan estupefactos en la sala, y efectivamente, Kalibang demuestra que carece de peso y que cualquier posición le es igual, y se despide confirmando que no es un mito.<sup>14</sup> Después, el anfitrión burgomaestre también salió apresuradamente del comedor. En este punto vuelve al primer plano el narrador Fritz, y nos asegura de que para comprender el comportamiento de su pariente Hipknock es necesario que describa su carácter con minuciosidad, en el tercer capítulo.

Esta caracterización detallada del burgomaestre podría catalogarse como la configuración de la *mismidad* —según la concepción de Paul Ricoeur—,

<sup>10</sup> E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, *op.cit.* : 146.

<sup>11</sup> El vendedor de Biblias en el relato de Borges titulado “El libro de arena” afirma sobre el libro infinito de innumerables páginas que “No puede ser, pero es.” (J. L. Borges: ‘El libro de arena’, in: J. L. Borges: *El libro de arena*, Barcelona: Plaza y Janés, 1984 : 110–116, p. 113.)

<sup>12</sup> E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, *op.cit.* : 147.

<sup>13</sup> *Ibid.* : 150.

<sup>14</sup> *Ibid.* : 151.

que corresponde a la integridad de la personalidad.<sup>15</sup> En la descripción de su primo, Hipknock es un materialista empedernido, un científico ilustrado que tiene una curiosidad insaciable para resolver dudas con la ayuda de la razón estricta. En relación con esta mismidad, deberemos valorar tanto la ineptitud del tío a la hora de reconocer los autómatas repetidas veces a lo largo de la historia —pues, no se da cuenta de que no se trata de personas reales ni en el caso de Kalibang, ni en el de Oscar Baum— como la sorpresa que le provocaron aquellos descubrimientos. Siguiendo la lógica de Ricoeur, por razones de las condiciones concretas de los acontecimientos, se manifiesta la *ipseidad* de Hipknock, en tanto que provoca reacciones inesperadas, ya que no parece darse cuenta de la conducta extraña, insólita de los robots. Al final la carta de Fritz revela que no sólo Horacio Kalibang y el supuesto fabricante de autómatas, Oscar Baum, son robots, sino que el mundo se ha poblado con los productos de su fábrica.<sup>16</sup> De esta manera, cuando el narrador se identifica con Oscar Baum, se proyecta como otro autómata más. A partir de tal reconocimiento, y a partir de la última frase se pone en marcha una resemantización del texto, como bien ha observado Lola López Martín en su análisis del relato.<sup>17</sup> La superposición de niveles ficcionales delega en el lector implícito la última responsabilidad de convertirse en partícipe de la farsa y entonces se verá obligado a actuar como un detective detrás del yo enunciador, tal como aparece modelado en la fábula cuando Hipknock acecha a Oscar Baum en la calle, siendo así un “observador en observación”.<sup>18</sup>

La última afirmación, según la que “El lector tocará los demás resortes”,<sup>19</sup> conceptualiza al menos tres directrices que nos orientan hacia afuera del universo ficticio creado en el relato. Por un lado, vuelve a apelar al lector implícito del cuento (¡no al de la carta citada!), que por consiguiente es extrareferencial, invocado ya varias veces por el narrador, delegándole la misión de una especie de detective-investigador con el fin de descubrir las claves de la realidad representada. Por otro lado, la forma verbal (“tocará”) alude al futuro, una labor que se deberá llevar a cabo tras acabar la primera lectura, iniciando una segunda, más atenta a los indicios del enigma. Y por último, se refiere a los “demás resortes” no explicitados aún por el propio discurso, las interrelaciones escondidas entre un indicio y otro. Este es otro argumento

<sup>15</sup> P. Ricoeur: ‘Az én és az elbeszélt azonosság’, in: P. Ricoeur: *Irodalomelméleti tanulmányok*, É. Jenev (trad.), Budapest: Osiris, 1999: 373–411, p. 384.

<sup>16</sup> E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, *op.cit.*: 167.

<sup>17</sup> L. López Martín: *Formación y desarrollo del cuento fantástico...*, *op.cit.*: 695.

<sup>18</sup> E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, *op.cit.*: 156.

<sup>19</sup> *Ibid.*: 168.

en favor del autor plenamente consciente del manejo de los elementos narrativos, pues, de ninguna manera se leen como incongruencias o quiebras en la narración, sino que son maniobras de las que se vale para crear la ficción de segundo nivel, una realidad (la de los autómatas) representada o, si se quiere, camuflada por otra (la de los seres humanos).

La palabra “resorte” aparece antes ya, en la definición del cerebro que ofrece Baum al burgomaestre:

¿Qué es el cerebro sino una gran máquina cuyos exquisitos *resortes* se mueven en virtud de impulsos mil y mil veces transformados? ¿Qué es el alma sino el conjunto de esas funciones mecánicas? La acción físico-química del estímulo sanguíneo, la transmisión nerviosa, la idea, en su carácter imponderable e intangible, no son sino estados diversos de una misma materia, una y simple en sustancia, inmortal y eternamente indiferente, al obedecer a la fatalidad de sus permutaciones, que producen un infusorio, un hongo, un reptil, un árbol, un pensamiento, en fin.<sup>20</sup>

En esta concepción meramente fisiológica se desenvuelve el carácter mecánico del cerebro, en su calidad de torre de control de toda actividad del cuerpo humano, cuyos “resortes” funcionan como muelles motorizados de acuerdo con los impulsos inducidos por una potencia independiente y superior al mismo. De esta manera se identifica el ser humano con los autómatas controlados por una fuerza exterior, incapaces de pensar racionalmente por sí mismos, proyectados como una hiperrealidad, un simulacro artificial, que según Baudrillard, es una alusión a algo inexistente. Esta definición, por lo tanto, anticipa la instancia final de la historia, en la que llegamos a enterarnos del engaño multiplicado y aciago del narrador.

La última carta de Fritz, destinada al burgomaestre, revela el secreto, y explícita la doble identidad siniestra del narrador en primera persona. Fritz es Oscar Baum, o sea que el fabricante de autómatas es también un robot mecanizado sin personalidad propia. En esta carta el narrador explica que le envía un autómata como regalo de boda a la prima de Hipknock, y que él mismo tiene un autómata de Luisa que le “amará perpetuamente”,<sup>21</sup> y así podrá mitigar los celos que siente de los jóvenes. Lo inquietante de su argumentación se introduce con una autodefinición: “Tengo el mundo en mis manos, porque lo manejo con mis autómatas.”<sup>22</sup> Los robots manipulados por un autómata,

<sup>20</sup> *Ibid.* : 161, (subrayado mío).

<sup>21</sup> *Ibid.* : 167.

<sup>22</sup> *Idem.*

que imitan mecánicamente los movimientos de un ser animado, muñecos vacíos en su interior e incapaces de razonar, han quedado identificados con los seres humanos dependientes de los poderosos, los que a su vez se encuentran igualmente bajo la influencia de otra fuerza superior desconocida. A partir de esta declaración sigue un discurso muy didáctico acerca de cómo reconocer la naturaleza automática de los seres en la sociedad, y valiéndose de trucos retóricos como, por ejemplo, los paralelismos sintácticos y repeticiones exclamativas, se enumeran varias profesiones sugiriendo que nadie escapa fácilmente del automatismo, y efectivamente el mundo está poblado con los productos de la fábrica del gran manipulador de marionetas vacías y creador de ficciones. La característica principal de un autómatas es la falta de honor, la infamia. Cuando un poeta no es sincero, cuando un abogado miente, cuando un médico mata o un patriota engaña, cuando un científico apela a la fe, se puede notar su carácter deshonesto y asegurar que es un autómatas. Entre los ejemplos enumerados se encuentran también referencias irónicas concernientes al campo de la política: “Cuando sumergido en el torbellino de la política, encuentres algún personaje que se aparte de lo que la razón y la conciencia dictan a todo hombre honrado... puedes exclamar: ¡es un autómatas!”<sup>23</sup> La discursividad del texto opera precisamente con trucos retóricos, propios de la demagogia de los estafadores, con la que “un orador adula al pueblo”, o “un patriota [...] engaña”, o bien “un ilustrado fanático y un sabio [...] rebuzna”<sup>24</sup> Mediante la construcción paralelística de las frases sencillas, y la repetición de la conclusión a la que el lector debe llegar tras la lectura del texto, no deja lugar a ninguna incertidumbre en cuanto a su mensaje: todos somos dirigidos por un robot mecanizado sin cerebro. La advertencia irónica del narrador mecánico del relato consiste en lo siguiente: si caemos en la trampa de admitirlo sin pensar, nos convertimos realmente en partes de la gran masa homogénea de seres sin personalidad individual, regida y administrada mediante un mando a distancia que es capaz de participar en los actos más irracionales posibles. Holmberg no deja cabida a las dudas acerca de la capacidad manipuladora del hombre, y especialmente de los políticos.

Desde el punto de vista temático, el texto se inscribe claramente en el género de ciencia ficción, que tras la novela titulada *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875) del propio Holmberg, constituye uno de los primeros ejemplos de una larga serie de obras de semejante índole tanto en Argentina como en otras literaturas hispanoamericanas. La ciencia ficción,

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Idem.*

muchas veces tildada por los críticos como vertiente pública y hasta comercial orientada a las grandes masas de lectores,<sup>25</sup> siempre aparece estrechamente relacionada con otro género limítrofe de lo fantástico, en concreto con las utopías. La disposición futurística, fundamentada en posibles resultados del desarrollo científico del conocimiento humano, efectivamente facilita la interpretación utópica de estos relatos. Sin embargo, en esta temprana narración del autor argentino, apasionado por las ciencias naturales, a su vez médico, entomólogo, botanista,<sup>26</sup> podemos aprehender también una representación del sistema político autoritario o totalitario, no desconocido en absoluto en aquellas tierras actualmente, y que volverá a realizarse varias veces incluso en el siglo siguiente. Por lo cual, el modelo de Horacio Kalibang no es una simple utopía de ciencia ficción, sino más bien un texto con el poder premonitorio de la literatura, un atestado realista, un informe preciso del hombre como posible víctima de una simulación artificial, por lo tanto puede leerse como una denuncia política.

<sup>25</sup> J. Kagarlitski: 'Realizmus és fantasztkum', G. Follimus (trad.), *Helikon* 1, 1972 : 12–27, p. 13.

<sup>26</sup> D. Phillipps-López: 'El cuento fantástico romántico: entre "ortodoxia y herejía"', *Semiosis* 4, Tercera época, vol. II (Universidad Veracruzana), julio–diciembre, 2006 : 39–48, p. 46.