



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

Especies inferiores.

Personajes animales, estados evolutivos y representaciones posthumanas en la narrativa de ciencia ficción mexicana: *Su nombre era Muerte* de Rafael Bernal, "La última guerra" de Amado Nervo y "Ratas gigantes" de Óscar de la Borbolla

T e s i s

que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta

Ana Ximena Jiménez Nava

Asesora

Dra. Noemí Novell Monroy

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., agosto de 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



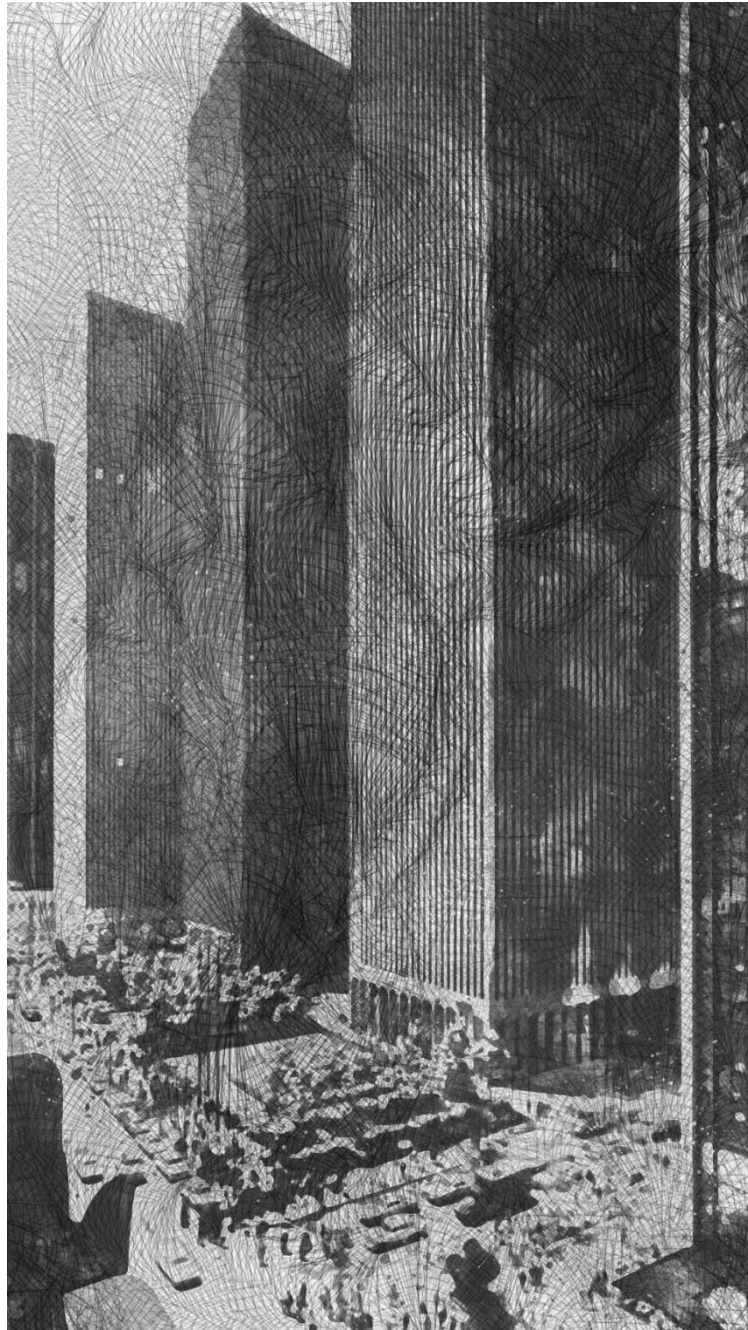
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Especies inferiores



Autor: Carlos Molina. @guacamoli

Ana Ximena Jiménez Nava
FFyL / Colegio de Letras Hispánicas

Índice

Agradecimientos y reconocimientos	4
Introducción	6
Capítulo 1. Ideas de ciencia ficción: mexicana y latinoamericana	10
La existencia del género	12
La necesidad de la ciencia ficción mexicana	22
Tendencias en la ciencia ficción mexicana	24
Capítulo 2. En busca de un modelo operativo para la ciencia ficción mexicana	27
Las teorías de manufactura extranjera y la ciencia ficción mexicana	31
La ciencia ficción, su relación con el género fantástico y los problemas de “subgénero”	40
La ciencia ficción mexicana como género popular	43
Definición	50
Argumentación sobre los textos del corpus: <i>Su nombre era Muerte</i> , “La última guerra” y “Ratas gigantes”	51
Capítulo 3. Personajes animales	59
Evolución de los personajes	63
El giro animal	67
Explotación simbólica y <i>otras posibles</i> representaciones	72
Capítulo 4. Representaciones posthumanas	75
Animal en la ciencia ficción	78
El animal pueblo	83
Estados evolutivos y especies: una alianza metafísico-política	86
Medios extraños: la gramática mosquil, el fonotelerradiógrafo y la ucronía periodística	96
Conclusiones	105
Bibliografía	110

Agradecimientos y reconocimientos

Existen tan pocos incentivos externos al trabajo del tesista promedio para trabajar y desarrollar su proyecto en artes y humanidades, que lo que importa es aferrarse con conciencia a que existe valor en lo escrito y lo pensado, yo creo que lo hay, lector. Quiero agradecer por ser todos esos pocos incentivos a mis padres: Ángela Nava Terán y Eduardo Jiménez Pimentel, por los libros y por el amor que para mí son lo mismo.

A todos los colaboradores que son y serán parte de *Página Salmón*. Sólo nosotrxs, salmones, sabemos cómo es que se ha construido la ética y la crítica en la revista para alcanzar aquel estado tanto efímero como inigualablemente bello que es el trabajo en equipo. Quiero que sepan que es lo que más valoro en la vida.

A mis tías, tíos, primo, hermano y prima por ser una guía del pensamiento.

A mis amigxs de la infancia que siempre trato de mantener lo más cerca que puedo: Ana Salcedo Esteva, Verónica Arriaga Fernández, Horacio Camacho Gutiérrez, Aldo Verdiguél Ávila, María Fernanda Flores Miranda y Carlos Molina Ramírez.

A mi asesora, la Dra. Noemí Novell Monroy por ser un ejemplo de que la formación profesional en el campo de la ciencia ficción es y debe ser posible en México.

A mi sínodo: Julieta Flores Jurado y Armando Velázquez Soto por sus revisiones tan atentas a pesar de los contratiempos que supone la actividad docente para desarrollar ese ejercicio, y a Roberto Cruz Arzabal y José de Jesús García Mora por lanzarme de esas líneas que siempre trato de perseguir.

A los miembros del Seminario de Estéticas de Ciencia Ficción, Cenidiap, INBA, por ser una fuente de agua en el desierto.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, pero sólo agradezco a la gente que la sostiene y no a la que la saquea.

A las especies inferiores, a las entidades, a las moscas, a las bacterias y a las presencias, yo vivo de leerlas y no al revés.

Y sobre todo lo alterno y lo real, a Jonathan Alexis Rosas Oseguera. Agradezco y reconozco tu participación directa en esta tesis y en esta vida a través de tu mente, tu ternura, tu biblioteca, tu palabra, tu tiempo, tus manos y tus iluminaciones. Te agradezco por ser mi ángel del diálogo, mi ángel en los

momentos decisivos, mi amigo y mi socio. Adoro todo lo que eres y todo lo que has tocado. Tú eres el inmortal ángel de la generosidad.

Introducción

En México existe un esfuerzo constante por rescatar y redefinir lo que significa la ciencia ficción;¹ por un lado, revalorando los productos literarios del pasado dentro de esta categoría y por otro promoviendo su implantación a través de concursos, antologías, redes de colaboración y eventos. Estas actividades han alcanzado picos de intensidad distinta en las últimas décadas. La ciencia ficción en México ha resultado ser un tema de interés gracias a los mecanismos que sus autores y promotores han seguido para hacer el género y a ellos mismos visibles; la ciencia ficción mexicana tampoco es completamente ajena al ambiente universitario.

Este trabajo parte de considerar ese rescate como la base; sin embargo, su fin último es la formación académica en el género, pues pretende trascender el recuento historiográfico de las obras, las publicaciones periódicas y los autores que se han considerado clasificables por medio del análisis de un aspecto concreto —como los personajes. Para ello, he recurrido a teoría literaria especializada en el género (además de otra enfocada en el tema que compete) y que ha sido aplicada a textos de otras latitudes.

Una de las dificultades para llevarlo a cabo es la ausencia de conocimiento profesional que existe en la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas de la FFyL en cuanto al estudio de la ciencia ficción. Aunque tenemos programas que ahondan en la literatura de géneros como los cursos de literatura fantástica y policial, o el espacio que los profesores dan en los programas de literaturas nacionales (española y mexicana) al estudio de la literatura fantástica que nos ayuda a trabajar con literaturas de este tipo, el tema de la ciencia ficción en español, por sus características, no está incluido; esto se debe a que los textos, sus lecturas y la literatura crítica siguen siendo virtualmente inaccesibles, y a que el diseño de los programas de estudio, por sus prioridades de tipo formativo y humanista, no está enfocado en proveer los conceptos base para desarrollar análisis consistentes, por ejemplo, el de cultura popular.

En concreto, el objetivo principal de esta tesis es observar la función de las especies animales como personajes referentes a estados evolutivos anteriores del ser humano, integrados a sistemas específicos y cómo se construyen

¹ Y en universidades estadounidenses una intensa actividad académica en torno a la producción latinoamericana de ciencia ficción, así como una considerable actividad editorial que publica dicha producción.

discursivamente sus representaciones. La intención es ubicar una serie de condiciones que posibiliten una lectura accesible de crítica social. Resumido en una pregunta, la investigación busca resolver cómo funcionan los personajes animales en las narrativas de ciencia ficción.

Parto de considerar que los personajes animales representados en las narrativas del género son un tipo de extrañamiento de la figura del ser humano; los títulos escogidos nos muestran a estos individuos insertos en dinámicas sociales. El fundamento de la tesis es que lo que hace diferente a la ciencia ficción de otros géneros es que en sus narrativas subyace una crítica apoyada en la especulación de condiciones alternas a las reales. Los temas de la narrativa de este género están constreñidos a condiciones contextuales y extraliterarias determinadas por la época de producción o recepción.

A partir de tres textos de la literatura mexicana de distintas épocas planeo hacer evidente la relación humano-animal de manera generalizadora, pero también pretendo particularizar sobre cada uno de los tres sistemas presentes. Las obras son: “La última guerra” (1906) de Amado Nervo, *Su nombre era Muerte* (1947) de Rafael Bernal y “Ratas gigantes” (1990) de Óscar de la Borbolla, comentadas en orden cronológico aquí a diferencia de como aparecen enlistadas en el título y en el trabajo. La ordenación que consiste en poner qué obra apareció primero y qué obra apareció después, si bien puede ser útil para la ubicación del lector, para los propósitos de la tesis puede resultar contraproducente, ya que crea expectativas sobre la evolución de las obras: podría existir una suposición de que las del siglo XX son “mejores” o que se hallan en un estado más avanzado de desarrollo que las del XIX, o que éstas estén emparentadas directamente.

Las figuras principales, objeto del extrañamiento, son de igual manera tres: el perro (más un par de animales domésticos que lo circundan), el mosquito y la rata. Lo que tienen en común estos personajes es que todos están organizados socialmente y comparten rasgos humanos observables. Además, todos son representados como una amenaza, la cual se explica desde el concepto del *otro colonial*² en su contexto de producción. De estos personajes planeo hacer una brevísima genealogía simbólica, para posteriormente describir las relaciones que

² De acuerdo con mis propias consideraciones, el *otro colonial* es la categoría en la cual entran los personajes extraños a la idea de un protagonista que pudiera aparecer en alguna literatura realista, ya que éste habita más bien las literaturas poscoloniales, como lo es, bajo cierto enfoque, la ciencia ficción mexicana.

éstos establecen con sus congéneres, con otras especies y los significados que pueden adquirir. Para el caso de “La última guerra” el contexto es el inicio del siglo XX, las revoluciones comunistas y las guerras mundiales; para *Su nombre era Muerte*, la década de los cincuenta, la Guerra Fría y la consolidación de la lingüística y la antropología como disciplinas relevantes; por último, para “Ratas gigantes” se mostrará la década de los noventa y la sobrepoblación.

De acuerdo con bibliografía especializada en el género tomaré la definición más apta para incluir estos tres textos en el campo de análisis de la ciencia ficción; también trabajaré apoyada en el concepto de *extrañamiento*, el cual plantea una metodología cognoscitiva (una epistemología) concreta denominada “distanciamiento”, que en opinión de los teóricos es utilizada por el género para crear relatos. De manera superficial, tocaré el tema de las repercusiones sociales y la ideología vigente en torno a la biología, ya que más allá de una noción lingüística como la analogía animal–humano, también considero la posibilidad ontológica de su representación como alguna forma de vida dentro del texto. Esta misma ideología considera a estos personajes como estados evolutivos anteriores al ser humano.

La base teórica del trabajo está en autores canónicos. Para el concepto de extrañamiento me valgo de *Los escritos sobre teatro* de Bertolt Brecht y sus postulados implícitos sobre la ciencia y el distanciamiento. Para la definición del género usaré (principalmente) *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1984) del teórico croata Darko Suvin; para la cuestión genológica: *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas* (2008) de Noemí Novell; para especificidades estructurales sobre el género, *Arqueologías del futuro* (2009) de Fredric Jameson, además de bibliografía complementaria y fuentes electrónicas que contienen artículos académicos y de divulgación de la ciencia ficción mexicana a cargo de Miguel Ángel Fernández, por ejemplo.

La tesis está organizada en cuatro capítulos, que van de lo general a lo particular. Los primeros dos se encargan de asir varias condiciones de existencia de la ciencia ficción mexicana y de explicar los motivos de su marginalidad. En ellos se hace también un recuento de las principales líneas de estudio en México y se busca enumerar sus características, enumeración que me permitirá ajustar una definición adecuada para explicar la ciencia ficción mexicana: su condición de género popular, su clasificación genérica y su relación con un canon hegemónico

occidental. En el último apartado del segundo capítulo sitúo las obras del corpus bajo la noción de ciencia ficción mexicana que propongo.

En el tercer capítulo se habla de los personajes animales, en específico, de su representación como instancias para la conformación del sujeto. Posteriormente se abordan los significados que subyacen y son posibles por la presencia animal en el texto y en la ficción. Ahí mismo reviso el esquema darwiniano por el que la epistemología colonialista se reproduce en todas las estructuras de relación con el Otro, así como su teleología evolucionista, para paralelamente introducir este discurso en el análisis de la trama de las narrativas. En el cuarto y último examino particularmente cada uno de los tres casos de personajes animales y trabajo la propuesta que explica su función dentro de un texto y en general lo que significa su presencia en la literatura de ciencia ficción mexicana. Todos los capítulos y todos los objetos de estudio son atravesados por esta idea de inferioridad y subordinación que da al trabajo su título: la ciencia ficción como especie inferior de la idea de literatura, la ciencia ficción en español como copia y género alienante y los animales como entes no humanos desprovistos de *libertad*. El estudio de todos y de su conjunto nos da la posibilidad de subvertir y entender la posición que ocupan ideológicamente.

Capítulo 1

Ideas de ciencia ficción en español: mexicana y latinoamericana

Discutir el problema que implica la ciencia ficción mexicana y latinoamericana continúa siendo una vía productiva. Su estudio, bajo cualquier dimensión que se elija (autoral, histórica, genealógica o de recepción) será enriquecedor para conocer una literatura presumiblemente nuestra; pero más allá de afanes nacionales delimitantes, este tipo de investigaciones ayudan a la tarea general de desarrollar enfoques diferentes sobre la ciencia ficción como género y como perspectiva de estudio. Existe una gran cantidad de antologías —y va en aumento—, estudios e historias críticas que buscan y han reestablecido un suelo para el género en México y en otros países. A manera de línea del tiempo podemos intentar trazar un compendio relevante de textos y autores cuyo contenido nos dé para pensarlos como pertenecientes al género.

...en 1998, un grupo de estudiosos de esta corriente literaria nos propusimos elaborar una cronología completa. Los resultados arrojaron cifras sorprendentes: 981 revistas y fanzines, 102 cuentos publicados en recopilaciones no especializadas, 253 antologías, 373 novelas y 134 ensayos, provenientes de 15 naciones de América Latina. (Fernández, 2013b)

Esta cita se desprende de una enumeración cuantitativa de la ciencia ficción en Latinoamérica, a modo de rescate “paleontológico”, en el “Discurso sobre un nuevo método para el estudio de la ciencia ficción latinoamericana” de Miguel Ángel Fernández Delgado.

Cualquier ampliación o diálogo que se haga en este momento con respecto a la idea de ciencia ficción ayuda no sólo a entenderla y a aprender más sobre su estética y epistemología, sino a configurar la conciencia genérica. Esta ampliación permitirá, además de la revaloración y reetiquetación³ de obras existentes en español, apostar por nuevas producciones ciencia ficcionales en distintos medios. Además, se pueden aprovechar las herramientas teóricas que han resultado del estudio de la ciencia ficción para armar nuevos marcos teóricos.

³ La reetiquetación se entiende como una revisión de las clasificaciones previas de las obras literarias. Un texto que en cierta época fue estudiado como curiosidad o simplemente no era relevante para la narrativa nacional, en otra puede serlo. Este proceso nos permite entender los géneros como mutables y la manera en que nos aproximemos a ellos como histórica.

Sin ánimo de denostar el trabajo de nadie, pocas publicaciones que me sean accesibles o que haya leído han sido capaces de satisfacer la inquietud (extendida en varias preguntas) que atañe de manera directa a este capítulo: ¿Existe la ciencia ficción mexicana? Y las que derivan de ella: ¿Qué es la ciencia ficción mexicana? ¿En qué es diferente al compararla con un corpus extranjero bien definido y preexistente?

Existen pocos trabajos en español encaminados a, de manera amplia y satisfactoria, clarificar a sus lectores estas preguntas. En los estudios y trabajos señalados como pioneros en esta rama, da la impresión de que se han superpuesto informaciones con un único método que impide el diálogo entre ellos. Decir que no han hecho este trabajo no es considerar ningún esfuerzo como inútil —de hecho me ocupo de sus datos, ideas e investigaciones—, pero es necesario hacer evidente esta división entre el presente y los trabajos anteriores, para lograr desarrollar un estudio que ponga en duda no sólo el género en Latinoamérica, sino las preguntas que se le han hecho.

La tarea consiste en ponerse frente a los textos y dejar de lado las ideas formuladas como inamovibles sobre el género en México, trabajar con ellas, buscar otras y a partir de esto construir una explicación. Por el momento no consideraré el criterio del valor literario de la ciencia ficción mexicana; son textos de relativa existencia por ser medianamente difundidos como ciencia ficción; me interesan por otros motivos además del gusto personal. El “valor literario” es un conjunto de medidas y criterios que nos hablan de la posición del texto en el ámbito artístico; la ciencia ficción, como género popular, tiene otras prioridades y capacidades, por ejemplo, agrupar una comunidad en torno a ella.

Para abreviar diré que existen dos tipos de estudio sobre la ciencia ficción mexicana: 1) el que cree hacer obvia su existencia al enumerar obras, nombres, tramas, publicaciones, y así asegurar un presente rico y un futuro prometedor para el género en nuestro país (me refiero a las listas que no contienen una lógica histórica) y 2) el que pone en cuestión su existencia porque sus textos no se parecen a los textos prototípicos.⁴

⁴ Seguramente hay, por lo menos, una tercera, pero definitivamente es la que menos se produce en México; su escasez me hace entender los problemas de comunicación entre estudiosos del género. En la primera categoría estarían trabajos como *Utopías y Quimeras* de Gabriel Trujillo y en la segunda el prólogo de Alberto Chimal a la edición de *Su nombre era Muerte*, ambas incluidas en la bibliografía de esta tesis.

Aun así, los escritores, recopiladores, antologadores, historiadores y lectores han aportado algunas disquisiciones sobre el género que apuntan ya no a una historia solamente sino al quehacer crítico. El *namedropping* de expresiones ciencia ficcionales mexicanas no me es útil y trataré de evitarlo en la medida de lo posible. El investigador que requiera de listas, guías y bibliografía del género puede recurrir a los textos a los que hago referencia, pues me he dado cuenta de que el asistir a esta metodología de enumeración es en ocasiones insoportablemente circular: tal estudioso hace mención del trabajo de otro estudioso y éste a su vez lo ha mencionado ya, mientras que lo que encontramos en dicho estudio es una clarificadora reseña de muchos textos con algunas líneas de opinión; son valiosas historias de la literatura pero no deberían, tal vez, pasar por otra cosa.⁵

La existencia del género

En el mismo sentido que por mucho tiempo se ha hecho historia de la literatura de ciencia ficción, uno de los primeros pasos en México para su estudio fue crear un anclaje temporal que permitiera dotar de un origen a las producciones. Décadas antes de la independencia de la Nueva España, el fraile Manuel Antonio de Rivas escribió “Sizigias y cuadraturas lunares” (1775), un relato en forma epistolar al parecer aislado, “en el que describió el viaje a la Luna del francés Onésimo Dotalón en un carro volador construido según los últimos descubrimientos de la mecánica newtoniana” (Fernández, 2002: 7). De clara importación ilustrada en la estructura, este texto forma parte de un conjunto que más bien se adhiere a la conciencia ya de principios del siglo XIX, cuando el género utópico asiste a sus primeras transformaciones e inserciones. En México, la visibilización de obras de este estilo es necesaria para sentar las bases para que obras posteriores (con más o menos dificultades clasificatorias) puedan entrar a la categoría de ciencia ficción. Si textos similares de otras tradiciones como *Utopía* de Tomás Moro o *El sueño o la astronomía de la luna* de Johannes Kepler son considerados por los historiadores y críticos como antecedentes, “prehistorias” del género, un quehacer similar para textos mexicanos nos llevaría hacia el mismo terreno de validación.

⁵ Uno de los trabajos más completos con este propósito es la “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005” publicada en la revista *Science Fiction Studies* Vol. 34, No. 3, nov. 2007.

Para algunas corrientes críticas, el anclaje (“el origen”) suele ser la primera observación que se realiza con la intención de dotar de una génesis y de una lógica temporal a las expresiones. Por otro lado, hay crítica estructural que opera con compendios y modelos de características discursivas y filosóficas, y abre las cronologías en sus límites poniendo los textos en relación con otros géneros de la literatura: con el fantástico, con el terror, y con otros modos como el realista o con la tradición oral, etcétera. La unión de estos dos modos de estudio, en el caso de la ciencia ficción, pone en evidencia la continua emergencia de las categorías. Los géneros como categorías son entidades necesarias que operan desde la escritura, la recepción, la venta, la distribución, el surgimiento de escuelas críticas, la traducción a otros medios (películas, series) y la valoración estética: “La ciencia ficción admite orígenes diversos, y por lo tanto desembocaduras también diversas. Se forma un circuito abierto en muchos sitios que permite una amplia variación, pero se autolimita a partir de ciertos rasgos” (Novell, 2008: 93).

Un elevadísimo porcentaje de textos que hablan sobre la ciencia ficción apunta que las condiciones materiales e históricas del surgimiento del género estuvieron en la Francia e Inglaterra del siglo XIX, para posteriormente popularizarse en los EE.UU., un terreno especialmente (e icónicamente) caracterizado por el colonialismo, las ideas de progreso tecnológico, el uso y explotación de materiales, la aplicación de procesos científicos y la resignificación del ser humano en el contexto capitalista. La época puede ser también entendida junto con sus intertextos científicos. Shelley, Verne, Wells, en cualquiera de estos puntos que nos paremos a reflexionar, no son iniciadores *per se* si es que queremos dar la idea de iniciadores o *pioneros*.

Si por nuestra parte queremos establecer el origen o situar la fundación de la ciencia ficción mexicana o la ciencia ficción latinoamericana, éstas deberían ser entendidas como entes autónomos y paralelos, es decir, una tradición autosuficiente, potencialmente representante de la literatura y su quehacer, lo que evidentemente no es.⁶⁶ La ciencia ficción mexicana, a pesar de no pertenecer al realismo, claramente no es la bandera de la literatura nacional, como sí lo es, en ese sentido, la obra fantástica rulfiana. Tampoco está incluida de forma obligatoria en los programas escolares. Tenemos que aceptar que muchos de los tópicos y las estructuras narrativas son importados (o al menos alguno de ambos), y que al pasar

⁶⁶ Y, a decir verdad, ninguna tradición se sostiene por sí misma.

de las décadas la producción se ha vuelto a inocular de influencias extranjeras en un constante diálogo que es unidireccional para la tradición anglosajona. Estas consideraciones, a decir verdad, aplican también para muchos géneros, incluso para los hegemónicos. Los tópicos que escapan a esta importación son escasos y a veces demasiado autoconscientes de su identidad latinoamericana, pero también existen otros sin muchas referencias contextuales a este suelo. Las teorías críticas poscoloniales que revisaremos en el siguiente capítulo nos darán más luz sobre el fenómeno.

Si miramos desde otra perspectiva histórica, las condiciones necesarias para “el origen” de una ciencia ficción prototípica y los albores de su canon como la Revolución Industrial, obviamente no existieron en América Latina, pero debido a nuestro pasado colonial, surgieron eventos que necesitaron la imaginación científica (a la que se tenía acceso) para ser representados; Eduardo Urzáiz y Diego Cañedo, dos de los primeros autores de ciencia ficción en México, lo demostraron: “Esta confianza en el futuro que comparten los dos novelistas se inscribe en el contexto de la corriente de optimismo, en el porvenir que surge a finales del siglo XIX apoyada en los avances del progreso científico y el predominio de la razón” (Ordiz, 2015: 18). Las independencias en América y los proyectos de nuevas y perfectibles naciones –con el objetivo de moldear a sus ciudadanos ideales que frecuentemente se refleja en gran cantidad abordados en textos románticos– comienzan gracias a la distinción entre dos culturas: “Riva Palacio señala aquí la escisión, ya obvia en su tiempo, entre la cultura científica y la humanística” (Trujillo, 2016: 113). Obras como *Querens* (1890) de Pedro Castera son para Gabriel Trujillo (2016) “visiones personales fantásticas y especulaciones científicas, es decir, utopías de la imaginación romántica y de la curiosidad racionalista” (115).

Mucho se ha recalcado la existencia de la ciencia ficción en México no sólo al margen de la ciencia ficción anglosajona, sino también al margen de la tradición y del canon nacionales. Pero estas aseveraciones están cada vez más en desuso porque podemos decir que existe un canon interno de la ciencia ficción mexicana que de varias maneras se ha consolidado por los caminos tradicionales que sigue toda literatura reconocida como tal: “Si hasta la década final del siglo XX, la ciencia ficción mexicana se mostró orgullosamente marginal, fuera del sistema literario prevaleciente, haciendo las cosas por sí misma, desde editar hasta distribuir sus

textos, hoy lo marginal y lo alternativo ya son el centro creativo de buena parte de la literatura nacional” (Trujillo, 2016: 178).

En “Utopian and Science Fiction” (1977) de Ross Larson, encontramos los textos y autores que gracias a otros investigadores han llegado a ser los pilares sobre los que descansa la “abultada evidencia bibliográfica de la CF mexicana” (Fernández, 2010: 8). Castera, Rivas, Nervo, Torri, Cañedo son los nombres de estos pilares. El canadiense, Ross Larson, apunta bien en su tiempo al decir que “no hay una tradición establecida de la utopía o la ciencia ficción en México. Los autores conscientemente se han suscrito a convenciones literarias extranjeras incluso cuando se han inspirado en condiciones locales...” (Larson, 1977: 60).⁷

A pesar de existir evidencia, la existencia de la literatura no sólo es física, sino cultural; hay que “recordar la distinción entre canon y corpus” (Sánchez, 2007: 52). Aunque “corpus” y “canon” hacen referencia a un conjunto de ejemplos, de textos y de obras, la diferencia entre estos dos términos estriba en que un corpus es una recolección que se lleva a cabo orientada a un uso particular, mientras que el canon implica, después de su valoración, que “no todas las obras son lo bastante buenas para ser recordadas, es decir, unas son mejores, más dignas de memoria que otras” (Sullà, 1998: 11). Así, Larson entiende la tradición como un diálogo interno, como una cadena intertextual de manifestaciones que se usan como base unas a otras y forman un cuerpo evolutivo. De inicio no habría ningún problema en que cualquier autor mexicano, latinoamericano o de donde sea, voluntariamente (o inconscientemente) crea conveniente sumarse a movimientos o a escuelas de autores extranjeros. El problema surge cuando una óptica de lo nacional no admite o parece ser inconsistente cuando se encuentra con tradiciones híbridas. Hay un problema de lo mexicano cuando la producción literaria de uno de sus insignes y primeros novelistas de ciencia ficción, Diego Cañedo, está “basada en las premisas de la literatura prospectiva o de anticipación que había aprendido de la lectura de los clásicos anglosajones y especialmente de Wells, a quien menciona reiteradamente en sus textos y a quien dedica expresamente su segunda novela” (Ordiz, 2015: 10): para Diego Cañedo la obra de Wells fue una influencia ineludible.

⁷ Todas las traducciones en el cuerpo del texto son mías. Las citas originales aparecen en nota al pie. “...there is no established tradition of utopian and science fiction in Mexico. The authors... have consciously subscribed to foreign literary conventions even when inspired by local conditions...”.

La primera explicación que algunos estudiosos han dado a esta marginalidad del siglo XX de la ciencia ficción mexicana se localiza en el ámbito de la edición y la distribución: “Gran parte del problema está en el desconocimiento de la producción, así como en la poca o mala distribución de sus textos” (Gómez, 2013: 27), mientras que el principal obstáculo para estudiarla ha sido siempre un problema de clasificación, “ya que hasta la fecha los editores consideran un mal augurio publicar cualquier cosa bajo la etiqueta de ‘ciencia ficción’” (Fernández, 2013a).

Considero que el problema no sólo es la clasificación (porque de hecho siempre clasificar implica un problema), sino también las características del género y las imágenes icónicas que conforman algunos textos, ya que parecen fuera de lugar en la literatura nacional: “Hablar de este subgénero maldito en nuestro país siempre provoca en el lego una sonrisita burlona” (Fernández, 2010: 7). Es difícil exigir a un lector (sea lego o no), el cual va por el mundo textual con una distinción precaria de este tipo de géneros, que posea una noción de la ciencia ficción como un universo de manifestaciones, y que sin mayor pecado que la falta de interés haga un tajo entre lo realista y lo que “es como *Harry Potter*”.

La cuna de la ciencia ficción⁸ fue el medio de comunicación masiva, la revista de gran reproductibilidad, que en su tiempo y en su contexto implicaba un espacio de colaboración abierto en donde los criterios editoriales se amoldaban a la extensión y al compromiso que se esperaba de un posible lector. Todo lo que implicaban el panfleto, el cómic, la narrativa gráfica y sus contextos ayudaba a la lectura, sobre todo satírica. Por ejemplo, algo de la ciencia ficción mexicana de los sesenta quiso retomar esa función y trasladó personajes y fantasías prototípicas del *pulp* a referencias abiertamente mexicanas. Al “reemplazar el español literario por un lenguaje coloquial, la fantasía de astronautas y marcianos, ‘la biocibernética’ y los artilugios misceláneos futurísticos, [los autores] también logran identificar áreas necesitadas de una reforma política y social cuando México se incorpora repentinamente al siglo XX” (Larson, 1997: 58).⁹

⁸ Me gustaría evitar todos estos lugares comunes que hay al hablar de la historia de la ciencia ficción, pero parecen inevitables.

⁹ “...to replace literary Spanish with colloquial language, this slangy space fantasy of astronauts and Martians, ‘biocibernetics’ and miscellaneous futuristic contrivances also manages to identify areas in need of social and political reform as Mexico moves suddenly into the twentieth century”.

La calidad literaria sin duda influye en las decisiones editoriales, sin embargo, el proceso de distribución, que es una de las etapas más costosas y difíciles de asegurar, representaba un impedimento para que alguien se arriesgara a publicar en un libro (medio que resguardaba lo literario) un género suscrito a la “cultura popular adolescente” y desfasado de lo concordante a lo nacional. Por el contrario, sí hubo una producción cinematográfica. Tal vez en otros contextos tuvo éxito, pero en México la revista de circulación masiva ya se encontraba (en menor y mayor medida) marcada por otro tipo de narraciones costumbristas y fantásticas. En el siglo XXI las editoriales que se encargan de publicar en libros antologías de ciencia ficción son las que pertenecen a universidades, fondos estatales, nuevas editoriales y editoriales en el giro de la educación o, por ejemplo, Lectorum, que tiene ediciones de bajo costo, y que al ser una editorial mexicana se ha encargado hasta la fecha de publicar cosas “mexicanas”, de la que curiosamente ya forma parte la ciencia ficción. “En este sentido, la inclusión o exclusión de determinadas manifestaciones discursivas no depende de su ‘literariedad’, sino de su posible acomodo en la identidad nacional representada por la historia literaria” (Sánchez, 2002: 65). Me aventuraría a decir que la motivación principal para armar una antología de cualquier material hecho en México es la motivación de proponer continuamente un canon atendiendo al criterio nacional, es decir, que detrás de toda actividad antologadora opera una intención por reacomodar o apelar a la identidad nacional.

Sobra decir que casi todo el trabajo de brindarle una existencia a la ciencia ficción mexicana se debe particularmente a un grupo de hombres y pocas mujeres (lo cual salta a la vista) que a partir de su lectura, escritura, estudios bibliográficos y criterios ha desarrollado un canon, y se han ido constituyendo como un grupo cultural hegemónico en México. Este grupo está compuesto por Bernardo Fernández, Miguel Ángel Fernández, Alberto Chimal, Raquel Castro, Gabriel Trujillo, Mauricio-José Schwarz,¹⁰ Federico Schaffler, Pepe Rojo, Gabriela Damián y José Luis Zárate, por mencionar algunos de los que muestran más sus trabajos y caras. Estos autores, a decir verdad, más que un grupo son una lista consistente de nombres que, al escribir una historia de la literatura de ciencia ficción, resulta inevitable postularlos para el canon, ya que éste junto con “la teoría y la crítica son partes necesarias en la descripción del sistema y el proceso de la literatura. La

¹⁰ Aunque en la actualidad Schwarz no ha vuelto a publicar nada y se ha desentendido del círculo de estudiosos.

finalidad de esto es constituir una literatura, ya que la función de las tres disciplinas es establecer un proceso intelectual que permita el paso de la existencia empírica de las obras a un sistema articulado” (Beatriz González Stephan en Sánchez, 2002: 31).

Estas historias de la literatura las encontramos muy a menudo contenidas en breves prólogos e introducciones a antologías del género o a veces publicadas por separado; como ejemplo se encuentran los libros de Gabriel Trujillo Muñoz o los ensayos de Miguel Ángel Fernández en la página www.cfm.mx. Otro ejemplo es la primera tesis de licenciatura sobre el género en la UNAM: *La ciencia ficción mexicana, mito y realidad, propuesta metodológica para su lectura* (1998) de Víctor Granados. No importa la extensión de estos estudios, por muy breves o extensos que sean no faltará en ellos una cronología que apunte a la primera obra del género, “Sizigias y cuadraturas lunares” (1775); a la primera novela del género: *Eugenia: esbozo de sociedades futuras* (1919); al autor más respetable “en un estadio conceptual más maduro, menos individualista” (Trujillo, 2016: 121), Amado Nervo; al más reconocido por la crítica: Diego Cañedo; al representante de la narrativa del Norte, Federico Schaffler, etcétera. “La historia literaria creará, por lo tanto, el canon que, en este punto, definimos preliminarmente como el conjunto histórico de obras consideradas como ‘las más importantes’ y legitimadas a través de una serie de estrategias discursivas producidas por un grupo hegemónico” (Sánchez, 2002: 46).

Esta serie de estrategias discursivas también se encuentra en los filtros que creyeron necesarios establecer estos autores (flexiblemente agrupados) al crear, promover y participar en concursos nacionales de cuento y obra creativa. Citando al jurado calificador del premio Puebla 1985 hallamos las intenciones explícitas de configurar la producción literaria para y por lo nacional: “La decisión final del jurado se basó no sólo en el valor literario de los textos, sino en sus aportaciones a la naciente ciencia ficción mexicana. En ese sentido, un relato con elementos eminentemente mexicanos, que incorporara aspectos singulares de nuestra nacionalidad, sería juzgado más merecedor del premio...” (en Fernández, 2002: 11).

Ha llegado a ser más un lugar común de enunciación en la actualidad que una realidad el rechazo e incredulidad que han enfrentado los miembros que pertenecen y han pertenecido al círculo de estudios de la ciencia ficción mexicana:

“¿Es que existe la ciencia ficción mexicana?” [–preguntan.] Pese a que argumentaba y ponía ejemplos, en la mayoría de los casos no lograba convencer a mis interlocutores de su realidad, quizá por mi torpeza dialéctica o mi incapacidad oratoria. Fue así que me vino la idea de elaborar un catálogo general que reuniera, por primera vez, a los autores mexicanos y sus obras en género tan discriminado en México y pudiera, con él, apoyar mis pretensiones. (Matré, 2004: 11)

Esta incapacidad de convencimiento no halla necesariamente su realidad en la falta de evidencia o argumentos lógicos, sino en la imagen que prevalece y se actualiza en nosotros conciudadanos de lo que es la literatura mexicana y del canon o cánones que la componen; como esas ideas que subsisten de lo nacional y que no son sólo defendidas por los que sostienen las riendas culturales, condenan y relegan “a un injusto olvido” lo demás (Ordiz, 2015: 4), sino en la capacidad que tengan los textos para ajustarse y “la capacidad de las nuevas lecturas de mantener este estatus. La función del canon, por lo tanto, es reinventar las posibilidades de recepción de un texto determinado de acuerdo a las necesidades de la época presente” (Sánchez, 2002: 54). Así,

la idea de la retórica es fundamental ya que pone en evidencia el hecho de que el canon no se funda sólo en la argumentación sino en su capacidad de evolucionar hacia distintos cánones. Asimismo, el canon no es producido por un discurso hegemónico históricamente inamovible, sino por los distintos grupos hegemónicos a lo largo del tiempo que, en su discurso de emergencia y consolidación, lo retoman y reinventan. (Sánchez, 2002: 55)

Otro movimiento inteligente que se llevó a cabo fue el diseñar compilaciones que pudieran circular en el ámbito de la educación básica. René Rebetez en 1966 hizo una *Breve antología del género*¹¹ de ciencia ficción anglosajona que incluyó a tres escritores del centro de la categoría (según sus propias consideraciones) como Bradbury, Wells y Poe; una propuesta del canon latinoamericano: Borges, un Gerard Griffon (desconocido para mí), así como un cuento propio del antologador. El tiraje de la edición fue de 10,000 nada

¹¹ Rebetez también publicó un ensayo en la misma colección sobre la ciencia ficción como género titulado *La ciencia ficción. Cuarta dimensión de la literatura*, que por el momento no uso pues su carácter general no nos ayuda al estudio de la ciencia ficción mexicana.

despreciables ejemplares, coordinada por la entonces Subsecretaría de Asuntos Culturales de la SEP. Treinta y seis años después se publica *Visiones periféricas. Antología de ciencia ficción mexicana*, también en la colección de la SEP, Los libros del Rincón, en la serie Espejo de Urania, en la que Miguel Ángel Fernández antologó 18 cuentos que divide en cuatro apartados histórico-temáticos sólo de escritores mexicanos. El tiraje de esta edición fue de 52,000 ejemplares. La importancia de estos libros es el quehacer que desempeñan en la transmisión cultural del género, pues no son cuentos que vengan desprovistos de una intención por hacer evidente el género tanto en la literatura como una propuesta de autores, obras y temas a los que se debe poner atención en México; los cuentos de argumento “localista” y los representantes de la era del *ciberpunk* que se contraponen “a los primeros relatos [que] tienen un lugar en la historia por haber sido escritos en un país donde el progreso material ha sido poco más que una ilusión para la mayor parte del pueblo” (Fernández, 2002: 8). Aquí ya es importante mencionar que la construcción del canon —si se quiere, a partir de estas antologías— está compuesta de prácticas seleccionadoras y excluyentes que convienen a la percepción que se le quiere dar a las obras para que sean “manifestaciones literarias adecuadas al concepto de nación” (Sánchez, 2002: 67).

En una de las antologías de más presencia en el país, *Los viajeros, 25 años de ciencia ficción mexicana*, la cual está en su cuarta reimpresión, se hacen explícitas algunas condiciones que tomó en cuenta el antologador, Bernardo Fernández, Bef, para armar la colección, las cuales, sin temor a equivocarme, están en un camino muy avanzado de la legitimación.

[Procuré] evitar la inclusión de cuentos escritos por diletantes del subgénero...¹² no hay entre estas historias ningún cuento que copie descaradamente las fórmulas de la CF anglosajona... di preferencia a quienes han demostrado un compromiso (o necedad) persistente con los subgéneros especulativos a lo largo de su carrera... dejé fuera a los... apasionados de la CF que de tanto en tanto escriben un cuento del subgénero con más entusiasmo que rigor... en pocas palabras [que pudieran] calificar como escritores profesionales. (Fernández, 2010: 10-11)

¹² Bef no indica de qué considera a la ciencia ficción subgénero ni qué entiende por autores diletantes. En el segundo capítulo abordo esta cuestión.

En este mismo sentido de la legitimación es que Ignacio M. Sánchez Prado en su artículo “Ending the World with Words: Bernardo Fernández (BEF) and the Institutionalization of Science Fiction in Mexico” coloca la aparición de la obra de BEF en un momento resultante, inmediatamente posterior en el que la ciencia ficción mexicana se apoyó en instituciones gubernamentales sobre todo para publicar y promocionarse.

También contendré que la ciencia ficción no necesariamente representa un sistema alternativo en la literatura mexicana contemporánea, estudiarla como tal falsifica su verdadera naturaleza... Por el contrario, en la medida en que los escritores nacidos después de 1960 han cosechado los beneficios del sistema institucional de la llamada literatura joven, sus obras ya no son legibles fuera del amplio contexto de la corriente principal de la literatura mexicana.¹³ (Sánchez, 2012: 112)

Es decir que la literatura de ciencia ficción mexicana, pensando en que la encabeza cierto grupo hegemónico, no ha mantenido una existencia al margen hasta nuestros días, sino que ha participado de los mecanismos tradicionales del sistema literario mexicano: las becas destinadas a los jóvenes creadores, la publicación de su material (en grandes o pequeños tirajes) a través de iniciativas gubernamentales y las alianzas con programas estratégicos. Sin embargo, yo no me atrevería a decir que hay una sola “naturaleza verdadera” de la ciencia ficción mexicana: eso es cerrar mucho la producción a esta existencia definida que le han dado autores como Bef, y que deja de lado a otros y otras por ahí que tienen mucha menos presencia mediática. En lo que estoy completamente de acuerdo es en aterrizar la idea de la ciencia ficción en México como algo que no es de principio despreciado o marginalizado intencionalmente, sino que hay otros motivos, que se analizarán en los subcapítulos siguientes, por los cuales su recepción y popularización no empatan con lo que se percibe como literatura en México. Considero que su carácter alternativo está más bien en el panorama global de la ciencia ficción, de lo que se lee ampliamente en contraste con lo que es una

¹³ “I will also contend that SF does not necessarily represent an ‘alternative’ system in contemporary Mexican literature and studying it as such falsifies its true nature... Rather, insofar as writers born after 1960 have reaped the benefits of the institutional system of so-called young literature (*literatura joven*), their works are no longer legible outside the large context of Mexican mainstream literature”.

producción interna que tiene un círculo de interés entre académicos especializados y seguidores.

La necesidad de la ciencia ficción mexicana

La gran preocupación de la ciencia ficción mexicana es el carácter y la procedencia de las medidas que se le apliquen para probar y estudiar su valor: “¿Qué tan aplicable es la teoría literaria extranjera a la ciencia ficción latinoamericana?” (Huidobro, 2012: 33). Si se parte de la idea y la experiencia directa con los textos, aunado a que por varias vías se ha promovido su diferenciación de la ciencia ficción anglosajona, la percepción generalizada es que se necesita una concepción diferente de ciencia ficción, tal vez más “libre”, que trabaje con herramientas de otros géneros, pues muchos textos no abandonan del todo las instancias de la fantasía o el misterio. Y eso necesariamente nos hace pensar en la posibilidad de una teoría, conceptos y estándares propios. No son pocos los trabajos en español que ensayen y teoricen sobre las características y la utilidad de la ciencia ficción en español. Un trabajo que lleva adelante esta preocupación es la tesis de licenciatura de Ducel Huidobro que, basada en la propuesta de la revista *Crononauta*, muestra más bien el panorama ecléctico de la literatura no realista en Latinoamérica constreñido *a posteriori*: *La ciencia ficción en la revista Crononauta: relación y ruptura con la idea de science fiction hegemónica en los años sesenta* (2012). A pesar de sólo haber publicado dos números en 1964, *Crononauta* es una de las revistas de ciencia ficción en español más mencionadas y apreciadas por su valor propositivo en cuanto a la teoría de una ciencia ficción latinoamericana y por sus relatos e ilustraciones de manufactura original, a diferencia de otras que optaban por la adaptación, traducción o el abierto traslado de la ciencia ficción anglosajona. No sólo dejaba de lado la distinción entre *cf dura* y *blanda*, sino que mantenía un tono constante de burla, parodia e ironía. Incluía una “literatura de humor subversivo, entreverado con la sátira social y política” (Huidobro, 2012: 67). En resumen, se burlaba de la institucionalidad del arte e incluía a autores que se consideraban a sí mismos como *outsiders*; de inicio ningún nombre anglosajón estuvo en la nómina. Para Ducel Huidobro *Crononauta*, tuvo una mala recepción crítica que la catalogó como esnob y elitista. El plan político y estético de la revista, que empataba con la apertura de la época, dio la impresión de ocupar el término

del género como un pretexto para publicar trabajos de vanguardia. Para los seguidores del género cuyo gusto y conocimiento tenía (y tiene) un nicho clásico, la publicación no aportó gran cosa, pero para el problema del género, aportó el hacer explícito el sentido de su tautológica, sobada, definida y vuelta a definir condición.

La parte más complicada de trabajar el género es la inmensidad bibliográfica y su apropiación ideológica. En el ámbito académico, fuera del género, hay un interés latente que existe por la pertinencia de sus narrativas, sus personajes y estéticas, pero a la hora del acercamiento crítico fallan los marcos conceptuales que tienden a ser demasiado amplios. Las primeras intuiciones empiezan con el desglose semántico del término bimembre y con un paseo, de extensiones variables, sobre historias europeas y anglosajonas. Situar la ciencia ficción en su lugar con respecto a la literatura “de textura realista”, a los otros géneros, a sus propias variantes, al folclore, al mito, al discurso científico es simplemente una tarea titánica. Otra vía recurrente y en ocasiones la más apropiada es aferrarse a un sistema de autoridad consistente.

La utilidad primera que encuentro en etiquetas como “mexicana” o “latinoamericana” es el relativo aislamiento de estudio que proporcionan. Sí, en español hay una amplia variedad de expresiones ciencia ficcionales, pero la situación geográfica nos da para pertinentes lecturas, por ejemplo, extratextuales que le quedan bien al género y a ciertos textos del género ya que los insertan en su circuito de significación. La segunda es el trabajo que nos dan. Existen textos en español que definitivamente se hallan fuera del canon y que al ser estudiados por ópticas distintas pocas veces develan lecturas interesantes, pero que al ponerlos bajo la mirada de la ciencia ficción adquieren importancia y profundidad.

Los desaciertos en los que se puede incurrir al emplear estas etiquetas son perpetuar la periferia y lo que implica. Si existen personas dispuestas a escribir y trabajar desde un término tan marcado y se pone énfasis en la marginalidad de su discurso, esto legitima una hegemonía de lo otro, así como el desarrollo de miopías críticas causadas por la creación de reservorios de lo nacional. También puede llegar a ser injusto, en este estado de la evolución de la ciencia ficción en México, creer loable el género cuando es periférico y una vez que ha logrado el reconocimiento por los medios que le han sido necesarios para adquirir existencia, despreciarlo por ser parte del canon, o por una definición bastante común y

lapidaria de canon, pues todo “canon tiene un lugar histórico de enunciación” (Sánchez, 2002: 53).

Lo más interesante de la existencia de la ciencia ficción en México es la posibilidad textual de una escritura sin nacionalidad, ya que por lo menos se aprecia su contingencia en textos desprovistos de marcas referenciales. Estar en español, por las características del medio, no le brinda identidad definida, y al adherirse a tradiciones y culturas variadas es indetectable su origen, que ya no es dado por el lugar de nacimiento o país del que sea ciudadano el autor; no hay sustituciones de “preocupaciones locales” sino una verdadera intención de escribir *en* la ciencia ficción. Otra posibilidad, menos radical y más genésica que abre la existencia de la ciencia ficción en México, es la funcionalidad de las tradiciones híbridas. Habría que recordar que la perspectiva de las identidades híbridas podría aplicarse a todas las literaturas, ya que en algún punto todas fueron colonizadas. No siempre ha habido literaturas nacionales, éstas se gestaron en algún punto de la historia. Más allá de la permanencia de las tradiciones, el ente con cariz de ciencia ficción está ansioso de reproductibilidad. La ciencia ficción mexicana aporta al universo de la ciencia ficción su carácter incipiente. Los textos tienen pocas lecturas y es difícil encontrar ejemplares de las obras, se suma a esto, además, que no todo está editado o reeditado.

Tendencias en la ciencia ficción mexicana

Especialmente la literatura de género¹⁴ es terreno fértil para que personas de variada profesión o escritores no profesionales ejerciten la escritura. Podría resultar complicado generalizar sobre los tópicos preferidos de la ciencia ficción mexicana a través de un acercamiento que lo intente desde la dimensión autoral, ya que el género se halla en la ideología y permea de manera constante los medios. En los espacios participativos de apertura muy amplia, pienso en todas las posibilidades

¹⁴ Tratar de asir una definición (ni siquiera) ya muy puntual de “literatura de género” es una tarea complicada (hasta ociosa), pero en general, entiendo, siguiendo los criterios que desarrolla Kurt Spang en *Géneros literarios* (1996), que una parte de la literatura para que se desarrolle como un género se sirve de la copia y la repetición, lo cual le permite desarrollar una “salud histórica”. Según esta perspectiva, la literatura de ciencia ficción en México con esas características es una transformación importante, transformación que sirve como pretexto para seguir investigando su estatus.

que resguarda el internet para distribuir un texto a sus lectores: blogs, revistas, fanfics, Tumblr, etcétera, diseñar un catálogo a la par de la producción sería una tarea de tiempo completo. Autores que escriben con constancia, desde la autoconsciencia del género, que recurren a los mecanismos interventores de la edición, y se acercan al ecosistema del grupo hegemónico cultural son más propensos y es más probable que puedan madurar una obra adecuada al canon interno de la ciencia ficción mexicana.

El análisis del “quién” nos indica que la mayoría pertenece a los escritores bisonos, especialmente a quienes concursan y obtienen un premio, o una mención, a quienes envían una colaboración a las revistas o a quienes publican una edición de autor. Esta mayoría hace en sí mismo, inestable nuestro catálogo... Pero quedan los que no fueron producto de una casualidad, pero que maduraron pacientemente su única obra. A éstos los podríamos clasificar principalmente en tres categorías: a) los precursores, b) los propagadores y c) los innovadores. (Martínez, 2004: 21)

Los temas más comunes se suscriben a la variante distópica, en especial al inminente colapso de la Ciudad de México, a su apocalipsis ecológico y a la vida después del fin del mundo, pero desde la perspectiva del terreno mexicano. Otro, el de la ucronía y los sistemas alternativos, se suscribe a la imaginación de las civilizaciones perdidas y conquistadas, así como los efectos de la modernización y el capitalismo en los países y zonas menos desarrolladas. Una nueva tendencia es la inclusión de referencias culturales asiáticas, en especial de Japón,¹⁵ la cual sustenta la idea de la inoculación o implantación, apropiación continua de elementos de otras tradiciones. Pero también podemos encontrar en el ecosistema de la ciencia ficción mexicana relatos casi limpios de referencias nacionales, como la narrativa de Pepe Rojo o la de Ernesto de la Peña, estos autores procuran llevar hasta ciertos límites innovaciones tecnológicas (en cuanto a máquinas mecánicas se refiere). Casi en el polo opuesto se halla el trabajo de José Luis Zárate y Ricardo Guzmán Wolffer, que escriben un tipo ciencia ficción para la que tal vez el estudio genérico más adecuado sería el de la fantasía, y en ese mismo marco teórico no

¹⁵ Por ejemplo, el cuento “Insectopía” (2014) de Mariana Carbajal Rosas disponible en: <http://axxon.com.ar/rev/2014/07/insectopia-mariana-carbajal-rosas>.

podrían faltar las relaciones que establece la escritura de ambos con las series animadas de televisión.

Podemos concluir que con estas tendencias se hace patente que se deben armar marcos teóricos más especializados ya que el tiempo de la historiografía del género ha quedado rebasado. Ha quedado rebasado para los textos anteriores al presente. A lo que me refiero es a un cambio en las metodologías que pase de considerar su quehacer de descubridor u organizador a una puesta en diálogo y a una búsqueda de estudios afines, ya que, si no existe la posibilidad del diálogo entre los mismos estudios de ciencia ficción, siempre se regresa a un intento de datar los orígenes como punto de partida. En el siguiente capítulo hablaré de las características a considerar para armar dichos marcos.

Capítulo 2

En busca de un modelo operativo para la ciencia ficción mexicana

Ya se dijo que una de las mayores preocupaciones es la capacidad que teorías y estudios extranjeros puedan poseer para dar cuenta de la ciencia ficción mexicana, bajo el supuesto de que las condiciones materiales de esta literatura la han determinado de manera distinta al canon y a la producción anglosajona. Pero también hemos revisado que hay manifestaciones mexicanas de distintos tipos y variedades a lo largo de la historia que pueden ser identificables con ciertas variantes ya consolidadas. Apelar por unas medidas propias pertenece a otro tipo de impulso ideológico: un nacionalismo, sobre todo cuando nos damos cuenta de que —para ciertos sectores de la ciencia ficción mexicana— resultan útiles y son capaces de describirlos satisfactoriamente. Más aún, si deseamos ya desde aquí la idea de una ciencia ficción autónoma y la tratamos como una continuación que ha participado de un discurso propiamente occidental y derivada de sus preocupaciones, entonces vemos que el quehacer de esa teoría aplicada ya ha previsto el caso de literaturas periféricas.

La globalización y el alcance masivo de ciertos medios no sólo nos han dado textos; junto con ellos hemos recibido una serie de semas, modos discursivos, tipologías, íconos y fórmulas por los que somos capaces de reconocer los distintos modos de la ciencia ficción. Pero para el género, a nivel estructural, todo texto tiene que pagar una cuota. La labor crítica exige encontrar los aspectos válidos que dejen ver una lectura lógica y concordante a los criterios genéricos que se han elegido.

Dentro del corpus que me ocupa en esta tesis, se hallan tres textos que dentro del novel¹⁶ canon interno de la ciencia ficción mexicana, encuentran su reconocimiento, aunque cabe aclarar que no son su emblema. Ir más allá de la mención implica la demostración de su pertenencia al género y para llevar adelante dicha demostración es necesario asir una definición o noción lo más oportuna posible de lo que se entiende por ciencia ficción y los requisitos que encuentran validación en este contexto cultural.

La mayor parte de la historia y la crítica en México consideran la ciencia ficción como un “subgénero” sin mucha explicación. Lo que entiendo es que han

¹⁶ Pues su establecimiento apenas tiene unas cuantas décadas.

supeditado el género al fantástico, como un modo “científico” de toda literatura opuesta al modo realista. Sin embargo, mi entendimiento del género va en un sentido más independiente de las instancias fantásticas, ya que la producción de ambos discursos se halla en dos polos opuestos de acercamiento a la realidad. Mientras que la ciencia ficción explora los límites de la representación, lo fantástico explora las posibilidades de libertad de esa representación con un carácter menos restricto a cierta lógica causal y a ciertos discursos hegemónicos.

Primeramente, habría que hablar sobre el lugar de estudio de la ciencia ficción, es decir, hay que tener presente su calidad de género popular, lo cual nos pide consideraciones distintas a las que haríamos frente a un texto de la literatura exclusivista: “Los textos de la cultura de masas¹⁷ —no sólo incluyen en sí instrucciones sobre el proceso de lectura y el modo en que deben ejecutarse estas operaciones, sino también referencias simbólicas del proceso en sí” (Jameson, 2009: 369). Un texto no es (no era) considerado como literatura culta por sí mismo, sino que este nombre hace referencia a las posiciones de enunciación de su autor e incluso a una intención por desarrollar un discurso artístico. De manera general, la ciencia ficción como género necesita de un compromiso distinto de sus lectores y se mueve o al menos aspira a moverse por medios de mayor alcance como las revistas y los libros de grandes tirajes. Asimismo, su propósito (otra vez, de manera general) no es tanto sobre el lenguaje literario, pues lo que busca es una audiencia mayor, que no necesariamente invierta tanto tiempo en apreciar sus aciertos artísticos. Tal vez el principal objetivo de la ciencia ficción prototípica no consista en una preocupación literaria, sino en la evidente necesidad de escribir dentro del género haciendo uso de su estética codificada en personajes, temas y lenguaje.

¹⁷ A lo largo del texto uso el concepto de cultura popular y cultura de masas de manera indiferenciada, sin embargo, no significan lo mismo. De acuerdo con Nattie Golubov (2015) lo que se entiende como cultura popular se halla subdividido en tres: 1) cultura popular o cultura del pueblo, 2) cultura de masas y 3) folclor. En principio, la categoría de cultura popular surge como la otra cara de la moneda de la alta cultura, es decir, no es que ésta tenga rasgos específicos por los que la podamos identificar como tal, sino, de acuerdo a una definición “residual”, sería “lo que queda una vez que hemos decidido lo que es la alta cultura” (Storey, 2002 en Golubov). La idea de cultura de masas apunta directamente al estatus de estos productos, pues se entiende o busca dar a entender que sus consumidores son una audiencia pasiva, engañada por los mecanismos del mercado; que son expectantes en la masa, es decir, un pretendido sitio indiferenciado (e inferior) de recepción que construye las subjetividades. “La ‘masa’ es una ficción, su función como recurso lingüístico consiste en anular la condición humana de la mayoría de las personas o, en cualquier caso, privarlas de los rasgos distintivos que, según su propia estima, convierten en seres superiores a quienes utilizan ese término” (Corey, 2009 en Golubov).

Pienso que pocas veces la selección de algunas obras que pretende pasar por rescate o revalorización literaria podrá medir bajo criterios puramente estilísticos, por ejemplo, las características que ligan la ciencia ficción con su contexto popular, el cual quizá se haga evidente a través de una lectura extratextual y el nivel de involucramiento en la recepción, es decir, las emociones, los sentimientos y las reacciones previstas para el género. Por lo tanto, recordar que la ciencia ficción es un género popular en esta época ya no es un juicio preventivo sino una manera de establecer condiciones distintas para su estudio: “La cultura popular y la cultura exclusiva precisan en algunos momentos de diferentes métodos de análisis” (Moreno, 2017: 25). Esta tesis no se ocupa más que de la ciencia ficción como algún tipo de literatura, pero hay que tener en mente que, aunado a todo lo anterior, la ciencia ficción es un género eminentemente transmedial, es decir, que por sus características mediales y su relación con el lenguaje sus narrativas son capaces de trasladarse a otros medios, comúnmente al cinematográfico.

Ahora llegamos a un nuevo problema: ¿qué tanto de esta cualidad de cultura popular permanece en la literatura de ciencia ficción mexicana? El primer acercamiento depende del tipo de ciencia ficción mexicana de la que se esté hablando. Podríamos decir que efectivamente hay una falta de tradición del género en nuestro país; de esto se sigue que no haya un solo tipo de ciencia ficción mexicana. Sería muy raro pretender que la supuesta ciencia ficción mexicana se ha desarrollado en el ámbito de lo popular. Desde algunos de sus textos de medio siglo XX hasta las actuales manifestaciones, la ciencia ficción ha estado en el terreno no precisamente de las artes literarias, sino en una sección de lo excéntrico, lo alternativo, las lecturas secundarias y hasta elitistas. Incluso como obra de escritores reconocidos las lecturas ciencia ficcionales no son las más preferidas. En el contexto anglosajón esta literatura encontraba eco en el lector que compartía un registro y cohabitaba una sociedad industrializada. En México, un lector de ciencia ficción del siglo XX no compartía de manera directa ese hábitat, pero su bagaje de lecturas extranjeras le hizo desarrollar una conciencia genérica. En este sentido son importantes los escritores que se han denominado como “los innovadores” del género, pues superaron el vaciamiento de idénticas tramas y concibieron sus textos como una respuesta menos mediada a las condiciones históricas contemporáneas; ya no escribían sobre la transformación tecnológica de una economía y una ciencia desarrollada, sino sobre las consecuencias en sus propias sociedades, sobre la

intervención de su propia realidad, sobre “los daños colaterales” (Fernández, 2010).

Repensar el verdadero papel de la ciencia en la ciencia ficción resulta más necesario cuando nos hallamos en un contexto como el anterior. No es que en México u otros países del segundo y tercer mundo no haya una actividad científica, sino que ésta (por las tradiciones a la que está adscrita) no ha llegado a transformar en la manera en que lo hace en otros países el ambiente por sus beneficios o el modo en que culturalmente y de manera cotidiana representamos la realidad. Esto es prueba, a mi parecer, suficiente para decir que la relación directa entre la ciencia y el género es mínima. La condición que genera la ciencia ficción no es una cultura científica institucionalizada sino una conciencia genérica.¹⁸

Por otro lado, claro que existe una relación entre la ciencia y los textos que ofrece la ciencia ficción, pero esta relación se da a nivel discursivo y ésta no es exclusiva del género. En su libro *Mito y archivo* (1990), Roberto González Echevarría propone una teoría que explique a la novela latinoamericana por encima de todo como una simulación. En su modelo, las formas narrativas siempre establecen una correspondencia con el discurso hegemónico de su época: la relación entre poder y forma narrativa. Él propone tres grandes discursos que imita la novela: el discurso legal en los siglos XVI-XVII, la ciencia y sus textos de viaje para el XIX y en el XX la imitación del discurso que desarrolla la ciencia antropológica. Hallando textos claves en Latinoamérica y ubicando sus correspondientes discursos hegemónicos, González Echevarría se da cuenta de que la novela todo el tiempo pretende ser un texto no literario, esta pretensión o negación de sí misma es un proceso altamente productivo: “La característica más persistente de los libros que han recibido el nombre de novelas en la era moderna es que siempre han pretendido no ser literatura. El anhelo de no ser literaria, de romper con las *belles-lettres*, es el elemento más tenaz de la novela” (González, 2011: 36). La narrativa de ciencia ficción por supuesto que no escapa de las constricciones que los discursos hegemónicos brindan a su época, por lo que decir que “la regla es aparecer la ciencia en sus representaciones” (Rosas Mendoza, 2018: 23) está por

¹⁸ Según Gómez, “la noción de conciencia genérica [es], en el sentido de que la estructuración epistémica de los discursos en géneros constituye un repertorio colectivo y tradicional, que con distintos grados de sofisticación, es aprovechado por usuarios con distintos niveles de conciencia genérica a lo largo del proceso de creación de enunciados que o bien respetan y se ajustan a los esquemas genéricos del repertorio, o bien cuestionan dicha estructuración al evidenciar su insuficiencia para organizar la totalidad de discursos que lo conforman” (2014: 205).

demás. Igualmente, la ciencia no puede hacerse aparecer en un texto. La cualidad científica incluso en la literatura de ciencia es un elemento externo, ya que la ciencia sólo aparece junto con su andamiaje hegemónico: no hay ciencia por sí misma: “La capacidad para descubrir la verdad no se debe tanto a la eficacia del método científico como al fundamento ideológico que los cimienta, un andamiaje cuya fuente de poder está fuera del texto” (González, 2011: 38). Así, resulta sorprendente cómo es que en especial la novela latinoamericana no crea una tradición con sus antecesoras como ya vimos que tampoco lo hace la narrativa de ciencia ficción: “Las relaciones que la narrativa establece con formas de discurso no literarias son mucho más productivas y determinantes que las que tiene con su propia tradición, con otras formas de literatura o con la realidad bruta de la historia” (González, 2011: 23).

Las teorías de manufactura extranjera y la ciencia ficción mexicana

El único escenario posible que se me ocurre para que una teoría no dé cuenta de la ciencia ficción mexicana sería el de una teoría que opere con una lista cerrada de textos, que ponga especial énfasis en una categoría definida *a priori*, inamovible y originaria, pero sobre todo que haga explícitamente alarde de su manufactura anglosajona exclusivista. Esta teoría establecería el inglés como su lenguaje y territorio únicos, y personajes, más específicamente héroes privilegiados caucásicos con destinos caucásicos, en donde trama y fábula apunten al regocijo en el poder tecnológico y las imposibilidades o peripecias de la comunicación con el otro. Es posible que existan modelos así, pero ante la evidencia de la reproductibilidad de la ciencia ficción han quedado obsoletos, superados por estudios posteriores que han demostrado lo restringido de este sector. Lo que sí es cierto es que pocos o ninguno de los estudios más reconocidos del pasado hicieron un aterrizaje conceptual en obras fuera del casi fosilizado ámbito de producción anglo-soviético. Nunca encontraremos un modelo general anterior al siglo XXI de la ciencia ficción que ejemplifique con textos hispánicos (a menos que sean obra de Borges).

Podemos empezar por definir que “la cf se centra en aquello que no ha sido así, pero que no rompe ninguna ley del universo o, al menos, parte del principio de que no ha de romperse ley física alguna en su expresión estética” (Moreno, 2017: 96), y que su impulso proviene de “un adelanto tecnológico [que] conlleva

una revisión del ser humano” (Moreno, 2017:103). Podemos darnos cuenta de que en una definición de este tipo no existen (aparentemente) problemas nacionales u obstáculos para describir una narrativa. Si el texto, objeto en cuestión, propone una invención superficialmente (o en distintos grados) válida dentro de la lógica científica, capaz de convertirse en el centro gravitacional del relato, y que por medio de sus lecturas esa invención hable, mediante el proceso de la identificación, sobre un tema político, social y económico, transfigurado con la intención de estudiarlo con otras miras, entonces estaremos legítimamente ante un texto de ciencia ficción: “La cf es un género que responde a los sucesos y situaciones del momento en que surge, que es capaz de explorarlos o criticarlos, e incluso de advertir sobre ellos” (Novell, 2008: 191).

Es justo al adentrarnos en los componentes de esta definición que advertimos su estrecha relación de doble dirección, no sólo la invención es capaz de describir los sucesos y momentos relevantes emergentes en un contexto determinado, sino que también el momento es el que dota a la ciencia ficción de la capacidad de imaginar y representar la herramienta, la máquina o la innovación. Si aceptamos que dicho momento es histórico y políticamente determinado, entonces nos daremos cuenta de que esa lógica científica que dio paso a la invención distará mucho de estar (de hecho, no puede estarlo) en “el centro” del imaginario occidental. Si forzamos esa representación, el texto, aunque legítimamente ciencia ficción bajo la primera parte de la definición, será recibido como una copia, una especie degradada con un fin específico y automáticamente se pondrá mayor énfasis en su carácter alienante y los intereses y procesos mercantiles que lo llevaron ahí: “La integración permanente de lo popular en los circuitos instrumentales del mercado, hace imposible discriminar lo popular de sus circulaciones” (García y Tobarozzi, 2012: 10).

Otro componente en conflicto son las leyes materiales que forman el cuerpo del texto inventivo: “Resulta enormemente complicado trasladar las teorías occidentales sobre cf a culturas que no tienen tan diferenciados los conceptos de ‘materia’ y ‘espiritualidad’” (Moreno, 2017: 55). Este ejemplo drástico, al margen de la globalización, pone en evidencia la condición filosófica que en principio funda los géneros de este tipo. La separación entre el materialismo y el espiritualismo no sólo nos permite pensar que existe la posibilidad de una literatura distinta a la realista, la cual nos haga suspender por un momento el modo de credulidad con que leemos, sino que también posibilita la existencia de una

literatura no realista, pero de base y estética materiales como la ciencia ficción: un dilema filosófico y una ciencia eminentemente occidentales. Al ser México, o lo que se entiende por México, un país occidentalizado, podemos sin mayor ampliación explicarnos por qué un género como la ciencia ficción encontró un terreno adecuado para su proliferación; pero también la colonización cultural, el desarrollo dentro de ella y las luchas que han tenido lugar para retener y promover una identidad nos dejan esa sensación de saber que no puede ser igual ya que la imaginación presupone condiciones materiales: “El secreto más profundo del cumplimiento de los deseos [es] que exige condiciones de posibilidad para ser soñado o fantaseado” (Jameson, 2009: 297).

La propuesta de Noemí Novell (2008) de un tipo de pertenencia distinta al género se halla dividida en tres categorías: la ciencia ficción 1) como modo, 2) como fórmula y 3) como género, plantea que

...la detección del funcionamiento diverso de la cf en los textos y la conclusión de que ésta no está presente con la misma intensidad ni al comando de la narración en todos los textos, no disminuye su calidad, ni tampoco altera su pertenencia a, o su participación en el género, simplemente clarifica las formas variadas en que es posible encontrarla. (271)

Es decir, que en (1), en la ciencia ficción como fórmula, ésta sólo utiliza los temas más comunes de la cf como “artilugios”¹⁹ y al estar ausente la innovación como principal función ciencia ficcional ese texto necesariamente tendrá otra intención. En (2), la ciencia ficción como modo, debate la posibilidad de una hibridación genérica y propone, en vez de ésta, una modulación semántica que permitiría que la ciencia ficción dé efectos al texto en función de un plan principal distinto, como sería a un texto de terror, de comedia o de lo que se le ocurra al autor. Por último, “si [desnudáramos] a la narración de sus rasgos ciencia ficcionales, la perdemos toda” (Novell, 2008: 104): sería la premisa por la que un texto (3) permanecería a la categoría género. ¿Pero qué deberíamos hacer con todos los textos de la ciencia ficción mexicana que no ocupan fórmulas

¹⁹ “...fórmula, entendiendo esta última como la repetición constante de elementos narrativos, tramáticos, caracterológicos, iconográficos o de otro tipo, siempre reconocibles por el lector/espectador” (Novell, 2008: 77).

propiamente, tampoco la innovación radical es su cualidad principal, pero al parecer un vaciamiento o sustitución de sus rasgos ciencia ficcionales nos dejaría sin nada que analizar? ¿Serían “género” automáticamente?

Tal es el caso del cuento “Fase Durango” de Juan Armenta Camacho, incluido en el primer volumen de la antología *Más allá de lo imaginado* (1991). Las diversas fases de una nueva oleada glaciaria, causa del calentamiento global, han inutilizado el terreno y matado a toda la población de las tierras del Norte, polo cultural y político, pero al llegar más al Sur el frío provoca una resiliencia ambiental, por la que el ecosistema desértico del norte de México, entre otras regiones del planeta, cambia, volviéndose fértil. La pobreza poco a poco se ve mitigada en el Sur por la aniquilación climática de las naciones y economías hegemónicas.

En mayor o menor medida muchos de los textos de la narrativa mexicana no tienen características de fácil observación ciencia ficcional; a decir verdad, hace falta una instrucción previa de cómo considerarlos, así como iniciativas para promover su posibilidad y existencia. Las primeras preguntas que podríamos plantearnos ante estos textos serían: ¿qué tipo (no cuáles) de metáforas tiene?, ¿cómo podemos situarlas en el mundo extraliterario y qué instrumentos nos podrían ayudar para estudiarlos?

En otras palabras, necesitamos una manera específica de lectura, aunque no del todo fuera de los estudios literarios. Los estudios de manufactura extranjera (no excluyentes de los nacionales) que nos son más útiles consisten en adaptar la sociología, la historia, los estudios culturales, el posthumanismo, la filosofía política, los estudios culturales de la ciencia, el poscolonialismo, los *media studies*, etcétera. Por adaptación me refiero a analizar dichos modelos y aplicar los conceptos que se consideren pertinentes. Estas disciplinas trabajan dentro de ámbitos de acción desarrollados a partir de la ciencia ficción. En especial, el posthumanismo está fuertemente relacionado con el género porque en su primigenio desarrollo como concepto (después como disciplina) trataba de asir las transformaciones que ha sufrido materialmente el humano; especulaba cómo “después de quinientos años de humanismo”²⁰ nos pensábamos, a dónde iba la

²⁰ En 1977 Ihab Hassan, teórico de la cultura de origen egipcio, en su texto “Prometheus as Preformer: Toward a Posthumanist Culture?” retoma el mito y la figura de Prometeo de manera alegórica al ponerlo como ejemplo de una invención de lo humano. A partir de ahí y de la convergencia en la modernidad, de un nuevo “self-fashioning” es que desarrolla lo que llama la condición posthumana: “...la forma humana, incluyendo el deseo humano y todas sus representaciones externas podrían estar cambiando radicalmente, y en consecuencia deben ser

representación de lo humano al introducir en ésta la tecnogénesis y la trascendencia de la carne. Esas especulaciones ya se habían ensayado y representado ampliamente en la ciencia ficción, lo cual implicaba, como una consecuencia, la recolocación de la filosofía y la ciencia “seria” a la luz de una ética del fin de lo humano y de sus transformaciones. “Las proyecciones posthumanas han surgido en relación al discurso de la ciencia ficción, en la medida en que los programas tecnocientíficos para rehacer las capacidades de la carne humana se han basado explícita o implícitamente en el recurso conceptual de la ciencia ficción; en sus narrativas ya se habían anticipado, representado y ejecutado dichas proyecciones” (Milburn, 2015).²¹

Últimamente todas las ciencias han advertido, al sacarla de su antigua sección, el poder sintético, crítico y representacional que posee la ciencia ficción, encriptado en sus narrativas para explicarnos los fenómenos de sus correspondientes etapas de la modernidad. El método económico de la ciencia ficción no está fundado ni en su precisión científica ni en su asociación predictiva futuroológica, el cual Fredric Jameson explica de la siguiente manera:

Un futuro “real” inimaginable pero inevitable. La ciencia ficción representa y posibilita así un “método” estructuralmente único para aprehender el presente como historia, y con independencia del “pesimismo” o el “optimismo” (343) ... su vocación más profunda es demostrar y dramatizar una y otra vez nuestra incapacidad para imaginar el futuro, para personificar por adelantado, mediante representaciones en apariencia completas que en una inspección más profunda demuestran estar estructuralmente empobrecidas (344) ... El “acontecimiento” de la ciencia ficción es claramente [por estos motivos] mucho más económico... (Jameson, 2009: 363)

revisados. Necesitamos darnos cuenta que 500 años de humanismo podrían estar llegando a su final cuando el humanismo se transforma a sí mismo en algo que sin remedio debemos llamar posthumanismo...” (En Michael A. Peters, 2012: 99-111). [...the human form, including human desire and all its external representations may be changing radically, and thus must be revisioned. We need to understand that five hundred years of humanism may be coming to an end as humanism transforms itself into something that we must helplessly call post-humanism.”]

²¹ “Posthuman projections have emerged in relationship to the discourse of science fiction, the extent to which technoscientific programs to remake the capacities of human flesh have explicitly or implicitly drawn on the conceptual resource of science fiction it was already anticipated, enacted and performed within the narratives of science fiction itself”.

Es en la decadencia, posterior a la llamada época “siglo de oro de la ciencia ficción” (una transformación genérica en sí misma)²² anglosajona que el mismo género se vuelve autoconsciente de su labor y cae en la cuenta de que sus textos mayoritariamente podían ser recibidos como parafernalia de una arrogancia tecnológica; advierten el hecho de “anexionar el futuro como nueva área para la inversión y la colonización por parte del capitalismo” (Jameson, 2009: 274), y de que sus textos no estaban diciendo absolutamente nada acerca de las repercusiones de la colonización en otros países: “Es nuestra ignorancia voluntaria de la relación estructural inherente entre sistema económico y la explotación neocolonialista del Tercer Mundo lo que impide cualquier visión o concepto realistas de la relación correcta entre dos agrupaciones nacionales o sociales distintas” (Jameson, 2009: 316). Esto no sólo es evidente en la obra de Ursula K. LeGuin o Philip K. Dick, sino en la inclusión en el mundo académico de trabajos que decidieron observar la literatura de ciencia ficción en otros países fuera de Estados Unidos, Inglaterra y la antigua Unión Soviética (considerada su segundo mundo). Cómo reaccionaba y respondía esta literatura a la literatura que representaba la ciencia ficción parecen ser las preguntas que guían las investigaciones, y una de las conclusiones es que los modelos previos no eran aptos para estudiarlas.

La ciencia ficción que se escribe en el Tercer Mundo requiere de herramientas críticas diferentes de aquellas que típicamente se aplican a la ciencia ficción europea y anglosajona, porque el cambio de los contextos geográfico y cultural puede forzar una reinterpretación de las premisas básicas del género... Al leer la ciencia ficción como un comentario a la modernidad, uno puede comenzar a comprender la adaptación de la ciencia ficción, el género por excelencia del Primer Mundo, a las culturas del Tercer Mundo.²³ (Ginway, 2005: 467)

²² “Durante la ‘edade de oro’ de las cf de 1940 a 1950, menos ejemplos críticos de la modernidad y su futuro eran visibles debido a la prominencia de la cf dura, la cual entretuvo con visiones efímeras de imperio, aunque hubo escritores de cf blanda que criticaron la tecnología” (Gaylard, 2010: posición no. 303). [“During the ‘golden age’ of sf from the 1940s to 1950s, fewer examples critical of modernity and its future were apparent due to the prominence of hard sf which entertained fleeting visions of empire, though there were soft sf writers who critiqued technology.”]

²³ “Science fiction written in the Third World requires critical tools different from those typically applied to European and Anglo-American sf, because the shift in geographical and cultural contexts can force a reinterpretation of the genre’s basic premises... Reading science fiction as a commentary on modernization, one can begin to grasp the adaptation of science fiction, the quintessential First World genre, to Third World cultures”.

Apropiarse de paradigmas, en este caso, literarios extranjeros para escribir a partir de ellos, nos lleva a preguntarnos con mayor amplitud sobre la recepción de las obras. Es muy poco probable, como ya vimos en el capítulo anterior, que surja en el lector una identificación y una comunicación eficaz con la obra, condiciones exigidas por su carácter popular.²⁴ Un texto del género sin cierta adaptación contextual será percibido como ajeno e irrelevante para entender el momento que representa. Si no ocurre una traslación contextual, el texto pasará por imitación. Considerar la implantación de la ciencia ficción como un producto más del colonialismo cultural es acertado.

“La películas occidentales de ciencia ficción fracasan aquí, ¡incluso Star Wars!”, dijo. “Los temas que abordan no son tomados en serio. La ciencia ficción llegará propiamente cuando sea importante para las personas de África. Por ahora, los africanos están preocupados por asuntos de mal gobierno, la crisis alimentaria en el este de África, los refugiados del Congo, los militantes aquí en Nigeria. Los africanos están preocupados por la comida, los caminos, la electricidad, las guerras por el agua, la hambruna, etcétera, no por naves espaciales y cohetes. Sólo las historias que exploren estas realidades cotidianas tienen relevancia para nosotros... Por otro lado, la ciencia ficción clásica, la que trata de historias de exploraciones espaciales, podría funcionar si estuviera adaptada para la audiencia. Los africanos amarían ver relatos sobre africanos en naves espaciales. La idea de que los africanos pudieran ser dominantes en un futuro resonaría muy bien con el nacionalismo...”.²⁵ (Chikere, 2009)

²⁴ Según las consideraciones de García y Tobarozzi (2012), la identificación con el lector en la cultura popular sería una característica, que representa el estado anterior a la llamada a la acción que realiza la obra. En la dinámica de la reproductibilidad del género se observa la necesidad de la integración, en el mundo narrativo del lector, de los personajes y las situaciones que influirían en el modo de actuar de sus consumidores, en una suerte de didactismo.

²⁵ “Science fiction films from the West are failures here, even Star Wars!” he said. “The themes aren’t taken seriously. Science fiction will come here when it is relevant to the people of Africa. Right now, Africans are bothered about issues of bad leadership, the food crisis in East Africa, refugees in the Congo, militants here in Nigeria. Africans are bothered about food, roads, electricity, water wars, famine, etc, not spacecrafts and spaceships. Only stories that explore these everyday realities are considered relevant to us for now... On the other hand, classic science fiction, like space exploration stories, would probably work better...assuming it was adapted for the audience. Africans would love to see stories about Africans on a spaceship. The idea that Africans might be dominant in the future would resonate so well with nationalism”.

La función de la ficción, la cual ayuda a representarnos la realidad, está ausente para el común (no un escritor o un lector del género) en un texto de ciencia ficción que sea incapaz de realizar dicha traducción. La cita anterior proviene de una entrevista titulada “Is Africa ready for science fiction?”, en la cual Nnedi Okorafor charla con el director de cine nigeriano de ciencia ficción Tchidi Chikere. El sentido general de su respuesta va hacia decir que África no está lista para producir ciencia ficción “propriadamente dicha”, pues sus preocupaciones representacionales no empatan con las preocupaciones representacionales de la condición histórico-económica de África, preocupaciones que géneros como el maravilloso o el fantástico son más capaces de representar. Es decir, mientras que en un contexto primermundista “la ciencia ficción pura y *dura*” pudiera parecer una posibilidad clasificatoria, en el tercer mundo, mientras permanezca así, la constante será una ciencia ficción disfrazada, hibridada o modulada.

Otra constante que resalta M. Elizabeth Ginway (2005) en su artículo “A Working Model for Analyzing Third World Science Fiction: The Case of Brazil” es que el conjunto de textos del que se sirve para armar su modelo “ejemplifican como las culturas poscoloniales exaltan los mitos de identidad nacional al mismo tiempo que rechazan la cultura de la tecnología” (471).²⁶ Su modelo explica la ciencia ficción brasileña como una crítica a la modernización industrial desde una perspectiva poscolonial. El primer paso de este modelo consiste en enumerar un conjunto de mitos culturales propios (no exclusivos) de Brasil como un país en desarrollo que invariablemente aparecerán en un texto del género. Para el caso mexicano podemos hacer lo mismo: una propuesta de algunos mitos que operan en sus textos de manera regular. Estos mitos serían: la inferioridad, el desastre ecológico, el colapso de la Ciudad de México, el futuro robado a los aztecas y a otras civilizaciones y pueblos originarios, la delincuencia, la catastrófica llegada de la modernización, la invisibilización de lo femenino, la vida después del apocalipsis y el abandono o ausencia de figuras paternas. Lo que atraviesa estos mitos culturales es su estricta relación con la condición histórica de México. De aquí en adelante me gustaría tratar estos mitos culturales como “ideologemas históricos”, pues se entienden como “una unidad narrativa específica que en sí misma —en su propio lenguaje formal— transmite un mensaje o significado histórico o social, [el

²⁶ “...illustrate how postcolonial cultures exalt myths of national identity and reject the culture of technology”.

cual] puede ‘verificarse’ buscando el mismo ideologema activo en otros géneros y en otros medios durante el mismo periodo” (Jameson, 2009: 382). Me parece adecuado hacer esta equivalencia conceptual ya que Ginway (2005) hace notar que para hablar de ciencia ficción en el tercer mundo es necesaria una inmersión cultural y un conocimiento histórico nacional. Sólo una identidad nacional más o menos definida será capaz de, en el terreno proyectivo²⁷ e ideológico, ensayar y exponer el temor neocolonial de nuevas conquistas por medio de la tecnología y las realidades de la globalización. Claro que una identidad nacional reducida a sus estereotipos es la única capaz de operar de ese modo. Por ejemplo, el éxito bollywoodense *Koi... Mil Gaya* (2003) es una película de ciencia ficción de la India que relata las peripecias de un licenciado en computación, el cual contacta vida extraterrestre por medio de la emisión de variaciones de la frecuencia del mantra OM. La película utiliza muchos recursos y fórmulas de la ciencia ficción norteamericana para armar un relato plagado de referencias hinduistas en un tiempo en el que se quería instaurar la mayoría parlamentaria hinduista con miras a homogeneizar ideológicamente la India. Es decir, que este nacionalismo operativo puede resultar peligroso, pues actúa de una manera colonial también al reducir la cultura de un país a una e inequívoca representación, como se aprecia en “una película de ciencia ficción en su uso de las convenciones de la ciencia ficción occidental para satisfacer los propósitos del nacionalismo hindú” (Alessio y Langer, 2010, posición no. 2269).²⁸

Una lectura desarrollada a partir de este modelo consiste en pensar una literatura de ciencia ficción mexicana no sólo autoconsciente de sus aspiraciones genéricas sino de su determinación cultural. Genéricamente ¿sería posible una ciencia ficción mexicana comprometida y de quehacer crítico?, pues en general la ciencia ficción “no tiene un significado humanista, tiene un significado completamente distinto como síntoma histórico y como estructura figurativa socialmente simbólica” (Jameson, 2009: 439).

²⁷ Por proyectivo se pueden entender varias cosas. Lo primero que se entiende tal vez sea referido a la alternativa clasificatoria para la ciencia ficción, dígame los géneros especulativos o proyectivos dentro de los que se le incluye. Pero a lo que yo me refiero aquí, no es a la relación de sinonimia u otras clasificaciones entre las etiquetas, sino al carácter de la ciencia ficción que la hacen un espacio paralelo a la realidad, en este ejemplo, política de los países, de las imágenes y símbolos que tratan de proyectar en él; como proyectos políticos textuales de la alternativa.

²⁸ “...[a] SF film in its use of Western SF conventions for the purpose of Hindu nationalism”.

Sin embargo, este modelo, como todos los modelos, da una visión parcial de la ciencia ficción mexicana, pues “el poscolonialismo es un lente teórico a través del cual cualquier literatura puede ser leída –desde la épica, hasta la Biblia y pasando por Shakespeare y la literatura policial, el western, el pulp y las novelas rosa”²⁹ (Hoagland y Sarwal, 2010, posición no. 75), por lo que no sólo sirve para el estudio de la literatura de las culturas colonizadas, porque de hecho todas las culturas, en algún punto, han sido colonizadas. Integrar la visión poscolonial a los estudios de ciencia ficción a nivel estructural y discursivo, por medio del *novum*, el extrañamiento cognoscitivo de Darko Suvin y los ideogramas podría ayudar a describir mejor las obras que en el último apartado introduzco.

La ciencia ficción, su relación con el género fantástico y los problemas de “subgénero”

Cuando pensamos en el género fantástico en México debemos pensar en el fantástico latinoamericano y cuando lo comparamos, dentro de las nociones de canon ya presentadas, con la ciencia ficción, su estudio resulta de una desproporción enorme. Los autores de este ámbito son: Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Francisco Tario, Macedonio Fernández, Witold Gombrowicz, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Juan José Arreola, Amparo Dávila, y por mencionar a otros cuya obra es más reciente: Cristina Peri Rossi, Rodrigo Rey Rosa y Samanta Schweblin, etcétera. En Bioy Casares, Carlos Fuentes y Arreola encontramos respectivamente *La invención de Morel* (1940), *Cristóbal Nonato* (1987), *La silla del águila* (2003) y “Baby H.P.” (1952), y si bien para un lector que contemple la posibilidad de una lectura ciencia ficcional de estos textos latinoamericanos, este hecho, el de su origen autoral, no nos daría por sí mismo un parentesco genérico.

Cuando digo que me parece difícil pensar la ciencia ficción como un subgénero esto atiende a cuatro cuestiones, dos de ellas estructurales. Este debate proviene del inconsciente o justificado empleo de la palabra “subgénero”, la cual escritores como Belfrage y Alberto Chimal han popularizado en México.

²⁹ “Postcolonialism is a theoretical lens through which any literature may be read —from the epics, the Bible and Shakespeare through to spy killers, westerns and pulp romance”.

La primera de estas cuestiones se refiere a las implicaciones clasificatorias de “subgénero”. Un subgénero ha de entenderse como una categoría que cumple todas las características de su hiperónimo, pero que ha logrado conformarse por medio de una característica (dentro del mismo género) observable, controlable y definible en elementos similares. La ciencia ficción es el género y sus variantes serían la distopía, el cyberpunk, el steampunk, etcétera. Pero ésta a su vez no deriva de la literatura fantástica. Pensarla como su subgénero proviene más bien del impulso de echar en el mismo saco todos los géneros que no posean una textura realista. Impulso sustentado teóricamente en la clasificación todoroviana: “Una tercera variedad de lo maravilloso podría ser llamado lo maravilloso instrumental. Aparecen aquí *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita... Lo maravilloso instrumental nos llevó muy cerca de lo que se llamaba en Francia, en el siglo XIX, *lo maravilloso científico*, y que hoy se denomina ciencia ficción” (Todorov, 1981: 41).

Mi segundo argumento en contra de definir la ciencia ficción como un subgénero del fantástico, es que “el modo científico” de hacer literatura no es una característica estable, es más bien ambigua e indefinible desde la generalidad. Por otro lado, los autores y publicaciones con conciencia genérica no escribían pensando en lo fantástico como su marco; escribían y producían en la ciencia ficción. Los mecanismos subyacentes del fantástico y de la ciencia ficción, explicados, también nos demuestran que no son modos derivados sino opuestos. La operación de la negación será más útil para pensarlos cuando, por ejemplo, aparecen ambos en un solo texto, la contradicción es algo con lo que un texto ficcional es capaz de operar, pues “en lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes irreconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y por lo tanto no tendría que haber ni lucha ni victoria. Aquí la intersección de los dos órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino un escándalo” (Campra, 2001: 159).

Es decir que, en lo fantástico, en su absoluta irreconciliabilidad con los sucesos y los espacios, la explicación, la cognición y aprehensión aparentemente científicas del mismo están totalmente fuera de él. Por otro lado, la contención de lo extraño y su continuidad es de las marcas irrenunciables de la ciencia ficción.

Esta autonomía genérica nos permite salvar el problema conceptual de excluir las condiciones extratextuales y materiales, determinantes más para un

género (que se entiende como popular) que para el otro. Esto no quiere decir que no estén relacionados, sino que uno no está subordinado al otro.

La mayor diferencia entre la fantasía y la ciencia ficción es simplemente que la ciencia ficción emplea uno o muy pocos nuevos postulados y desarrolla de manera consistente y rígida las consecuencias lógicas de estos postulados delimitados. La fantasía hace sus propias reglas en el camino... La regla básica de la ciencia ficción es la siguiente: “Establece una proposición básica –después desarrolla consistentemente sus consecuencias lógicas”.³⁰ (Banerjee, 2010, posición no. 925)

Es decir que la consistencia lógica y la aparición de otras lógicas dentro del texto son dos modos de construir dos géneros distintos. La tercera cuestión que se sigue es que genealógicamente son muy difíciles de describir. La intención detrás de integrarse al canónico género fantástico latinoamericano sería otra estrategia de legitimación que pone énfasis en la desatención de la ciencia ficción. Hay que reconocer que en México estos dos géneros han tenido historias no unidas por una lógica derivativa: la ciencia ficción no es el epígono del fantástico. Más bien su existencia sigue

“la estrategia del caballo” ...[que es el] desarrollo de las formas y los géneros ...discontinuo y teleológico al mismo tiempo: cuando uno alcanza su pleno desarrollo (y por definición se agota, la que ocupa su lugar no es la sucesora o epígono sino, por el contrario, una forma marginada y hasta entonces popular que salta a su lugar como un nuevo espacio de desarrollo y evolución formal y artístico. (Jameson, 2009: 396)

Una subordinación *a posteriori* sería útil sólo si facilitara su estudio, pero la ciencia ficción como megatexto³¹ es un género muy poderoso y determinado como para llamarlo un subgénero y no poner atención a lo que eso conlleva.

³⁰ “The major distinction between fantasy and science fiction is simply that science fiction uses one, or a very, very few new postulates, and develops the rigidly consistent logical consequences of these limited postulates. Fantasy makes its rules as it goes along... The basic rule of science fiction is “Set up a basic proposition —then develop its consistent logical consequences”.

³¹ Por megatexto me refiero a un cuerpo textual que engloba tradiciones variadas y lenguajes, y que se construye a partir de la utilización de las mismas fórmulas, íconos y tramas. Para ampliar el concepto se puede revisar “El megatexto” en Novell (2008), donde la autora desarrolla una discusión sobre textos anglosajones, basándose en las ideas de Brooke-Rose (1981).

El fantástico latinoamericano, por otro lado, no se estudia ni tiene una existencia de género popular. Desde una perspectiva externa, como un género literario poscolonial “es ajeno a la cultura popular, específicamente, a la cultura popular occidental. Si la ciencia ficción es plebeya, entonces la literatura poscolonial es patricia, un género literario elitista” (Hoagland & Sarwal, 2010, posición no. 75).³² Esta es la mejor característica por la que lo fantástico estaría relacionado directamente con la ciencia ficción mexicana: ninguno de los dos es un género popular.

Por último, para concluir este apartado, el cuarto motivo para no considerar a la ciencia ficción como “subgénero” se debe a su propia carga semántica: el prefijo “sub” significa ‘bajo o debajo de’, el cual indica, según el DRAE, en sus varias acepciones, ‘inferioridad, subordinación y acción secundaria’. “Me referiré a la ciencia ficción como subgénero y no como género, pues siguiendo a Javier Rodríguez Pequeño el género puede confundirse con los ya conocidos narrativo y lírico también nombrados ‘géneros naturales’” (Rosas Mendoza, 2018: 6). En primera instancia qué es lo que nos dice el nombre “género natural”, ¿que los géneros de la escritura, como la poesía o el teatro, están desligados de lo social y surgen por sí mismos? Como ya vimos, la novela, por ejemplo, nunca hubiera surgido sin su modernidad correspondiente, así que ¿cuál sería su lugar en la naturaleza? Yo tampoco, al principio, notaba el peso taxonómico del prefijo, pero al tomar en consideración epistemológica el ordenamiento, puedo decir que palabras como “subgénero” o “híbrido” en la literatura son etiquetas que corren a la par de las taxonomías hegemónicas heredadas del siglo XIX, en las que el *bios* (la vida) ocupaba un lugar central.

La ciencia ficción mexicana como género popular

En el medio literario algo que podemos enunciar de manera categórica es que la ciencia ficción mexicana no opera como un género popular³³, como sí lo hizo

³² “...is a stranger to popular culture, specifically, Western popular culture. If science fiction is plebeian, then postcolonial literature is patrician, an elitist literary genre”.

³³ Creo que el sentido de lo popular que más convendría utilizar para la ciencia ficción es aquel relacionado con la cultura de masas, sin embargo, la cantidad de información respecto a este ámbito resultaría desproporcionada para los propósitos de la tesis. Las consideraciones de García y Tobarozzi consisten en enumerar las características de lo popular desligadas del mercado. Para

alguna vez su contraparte anglosajona prototípica. Según Ticio Escobar en *La cuestión de lo artístico popular*: “Lo que caracteriza al arte popular es su posibilidad de expresar estéticamente determinadas situaciones históricas desde la óptica de una comunidad que se reconoce en sus signos y se sirve de ellos para comprender dichas situaciones y actuar sobre ellas” (en García y Tobarozzi, 2016: 4). Si hubiera mantenido una comunicación eficaz con sus lectores contemporáneos los juicios sobre su marginalidad³⁴ no existirían. Sin embargo, y como en todo, es importante hablar de los matices históricos de su popularización. Rachel Haywood-Ferreira apunta en el artículo “The First Wave: Latin American Science Fiction discovers its roots” (2007) las condiciones de la literatura que de manera reciente se ha reetiquetado como ciencia ficción latinoamericana del siglo XIX, al poner como ejemplo *México en el año 1970* de Sebastián Camacho y Zulueta. Durante esos años la percepción que prevalecía de textos utópicos, visiones futuristas y novelas científicas no iba en el sentido de que estuvieran fuera de lugar o que fueran una expresión menor o vulgar, sino que sostenían un estatus elevado por su interno discurso progresista. Su público principal (y quizá el único público posible) era la élite letrada mexicana que había “recibido la colonización” de distinta manera. “En lugar de la más reciente asociación con la cultura de masas, los textos de la ciencia ficción en el siglo XIX fueron leídos casi exclusivamente por la clase alta” (433).³⁵

Lo primero que habría que ampliar es la cuestión de la heterogeneidad de la colonización en México.³⁶ Haywood (2007) acepta que bajo cierta perspectiva no sólo todas las tradiciones de la cultura mexicana no son híbridas o colonizadas, sino que derivan directamente de las tradiciones occidentales (francesa, inglesa y norteamericana), y que al adscribirse siempre a ellas y tomarlas como modelos desde que México se formó como una nación moderna son propiamente

el caso mexicano resultan más convenientes, porque hablar de una cultura de masas desde México es inadecuado. Espero que el sentido del arte popular se toque en algún punto con aquel de la *mass culture*.

³⁴ En el sentido de su desconocimiento e imposibilidad.

³⁵ “Rather than the more recent association with mass culture, science-fiction texts in the nineteenth-century were read almost exclusively by the literate elite classes”.

³⁶ “...la experiencia de la colonización dentro de una sociedad puede variar, al menos, de acuerdo al género y la clase social”. (Hoagland & Sarwal, 2010, posición no. 123). [“the experience of colonialism within a society can vary at least according to gender and class.”]

occidentales;³⁷ sus únicos resquicios estarían en el terreno de lo ideológico: “América Latina es parte del mundo occidental, no es un otro colonizado, excepto en las ficciones fundadoras y las idealizaciones constitutivas” (González Echevarría en Haywood: 434).³⁸ La intención didáctica de las producciones literarias de la época pronto detectó la relevancia de incluir en su programa el discurso científico y tecnológico —una justificación que es el síntoma de la eterna modernización— para impulsar todas las ideas de progreso necesarias para unir las mentes de sus lectores en el proyecto de nación: “La hegemonía del discurso científico estaba en pleno apogeo y estaba acompañada de un impulso pragmático de mejorar la educación científica, ya que la ciencia era percibida como uno de los puntos clave para el progreso nacional” (Haywood, 2007: 449).³⁹ Como ejemplo de otros textos del XIX que siguen estas pautas están “Un viaje celeste” (1872) y *Querens* (1890), ambos de Pedro Castera.

En primera instancia, por su definición elitista, la pretendida ciencia ficción mexicana del siglo XIX no podría calificar como género popular, y en otra consideración, tomando en cuenta el contexto, no creo que una literatura popular de amplia acogida hubiera podido desarrollarse en un momento en el que México no contaba con una infraestructura lectora occidental. El panorama se complica para hacer esta distinción de lo popular en el siguiente siglo, cuando tenemos un horizonte bastante ecléctico en su producción, desligada de estos antecedentes marcados del XIX: “Las obras de la ciencia ficción latinoamericana de los siglos dieciocho y diecinueve tuvieron poca sino es que ninguna influencia en las generaciones subsecuentes de escritores, ya que estas obras habían virtualmente desaparecido por diferentes razones... Sin embargo, últimamente estas obras

³⁷ Decidí incluir esta consideración como parte de un abanico de perspectivas bajo las cuales podemos considerar la ciencia ficción mexicana como una multiplicidad de discursos (colonial, no colonial, occidental, no occidental). Sin embargo, quizá decir que la tradición literaria en México es “propriadamente occidental” invisibiliza todas esas tradiciones en otras lenguas distintas al español y a los pueblos y naciones indígenas que no pertenecen y no se identifican, incluso en la actualidad, con la idea moderna de lo mexicano.

³⁸ “Latin America is part of the Western world, not colonized other, except in founding fictions and constitutive idealizations”.

³⁹ “The hegemony of scientific discourse was at its height and it was now accompanied by a pragmatic drive to improve scientific education, as science was perceived as one of the keys to national progress”.

re-etiquetadas de la primera ciencia ficción latinoamericana parecen empezar a sostenerse por sí mismas” (Haywood, 2007: 455).⁴⁰

Este eclecticismo y variación que nos impiden generalizar, serán por el momento una de las causas para seguir sosteniendo que la ciencia ficción mexicana no ha operado como género popular, pues si bien no guarda ningún parentesco con su antecesora decimonónica eso la hace distinta, mas no popular. La aseveración se refiere más a su operabilidad que a su estructura. Por ejemplo, *Mejicanos en el espacio* (1968) de Carlos Olvera no es popular no porque no tenga los tópicos y las marcas de su contraparte extranjera, sino porque bajo una definición de arte popular no logró la identificación eficaz con sus lectores, y las instrucciones de su lectura no fueron transmitidas efectivamente. La recomendación propia que haría para evaluar este aspecto sería siempre particularizar sobre la recepción y la circulación de cada obra en su estudio. Si se quiere hablar de cultura popular desligada de la ciencia ficción como etiqueta genérica, será necesario tomar en cuenta que determinar su operabilidad como género popular en su contexto es de carácter complejo, pues existe la condición de que en México la mayoría de las expresiones literarias se adscriben, inconscientemente, siempre al ámbito artístico exclusivista como si este fuera un sistema homogéneo.

Otra prueba de que la literatura de ciencia ficción mexicana no opera como un género popular es la inconsistencia que muestra como género transmedial. La capacidad que tiene este tipo de géneros para detectar los medios material y tecnológicamente consolidados para propagar sus narrativas es crucial. Pocas son las historias de ciencia ficción que tienen su origen en el medio literario y han visto la traslación al medio cinematográfico en México. De manera autónoma el cine sintió la fuerza de las películas protagonizadas por Rodolfo Guzmán Huerta, *El Santo*, que a finales de los años cincuenta pasaron de las historietas de luchadores a la gran pantalla; cualquier fórmula ciencia ficcional quedó supeditada a su hegemónico personaje, el cual se hizo eco de los valores sobre la potencia que debía tener la masculinidad entendida como mexicana para popularizarse.

⁴⁰ “Eighteenth and nineteenth-century works of Latin American sf had little if any influence on the Latin American sf writers of subsequent generations because these works had virtually disappeared for several reasons... Lately, however, these retrolabeled early works of Latin American sf seem to be coming into their own”.

La ciencia ficción mexicana, en cambio, no pudo salir en su momento de las consideraciones populares a los estudios que la consideraban un discurso literario propicio para su estudio porque realmente nunca fue popular, y como apunta Haywood (2007) “la base de lectores todavía es relativamente pequeña”⁴¹ (433), pero sí puede salir de lo marginado; esto se logró cuando los primeros autores de las décadas de 1980-1990 y sus investigadores llegaron a escena. Algunas de las estrategias para salir de ese lugar ya las revisamos en el capítulo anterior, pero creo que sigue faltando una, la cual nos llevará directo a la definición, pero nos ligará a sus antecedentes elitistas: la relación entre la literatura y la ciencia.

En su promoción, la ciencia ficción se ha pensado como una mezcla de arte y ciencia, y esta hibridación no es un fenómeno exclusivo en México. Es recurrente que la divulgación científica, al estar la ciencia ficción, como hemos visto, no completamente dentro del mundo artístico, la utilice como una de sus principales herramientas; el problema no es la utilización, sino la supeditación que se hace del género con respecto al discurso científico. Para su desarrollo no le afecta al género ser usado como un vehículo, lo que sí le afecta es la operación discursiva de la subordinación, pues restringe su campo de acción al ser considerado un estado evolutivo previo y menor al de la institución científica (por exigirle una precisión y quehacer científicos que no posee). Esta lectura híbrida de la ciencia ficción obedece, necesariamente, a una intención para que el género reconsidere sus lazos con lo popular, suba de estatus y que esto, al mismo tiempo, module el estatus político de la ciencia: que la haga parecer más accesible. “La hibridez, entonces, no se contempla como un fin en sí misma, sino como una manera de obtener acceso a las ventajas de un nuevo estatus social” (Elices, 2010, posición no. 611).⁴²

Durante la década de 1980 en México, época de la transición económica entre el modelo restringido de importaciones y la apertura neoliberal, se impulsaron una serie de proyectos por parte del gobierno mexicano encaminados a la implementación de nuevos procesos tecnológicos en las empresas, poniendo a la disposición del público general la idea del desarrollo innovador, científico y tecnológico como recurso para contribuir al bienestar económico del país.

⁴¹ “...the reader base is still relatively small”.

⁴² “Hybridity, therefore, is not contemplated as an end in itself but as [a] means to gain access to the advantages of a new social status...”.

Durante 1984, se estableció el Programa Nacional de Desarrollo Tecnológico y Científico (1984-1988), el cual se orientó a fomentar la coordinación y las actividades del Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología; se pretendió aumentar de manera sistemática la inversión nacional en ciencia y tecnología, así como, alentar una mayor participación de las empresas públicas, privadas y sociales en el financiamiento de proyectos de investigación, estimular la descentralización, promover la formación de recursos humanos de posgrado de calidad y el desarrollo de la oferta y demanda de servicios básicos, y la promoción de la normalización técnica. (Vergara, 2012: 82)

Derivada, tal vez, de la destinación de recursos al sector de la innovación tecnológica, es que surgió la oportunidad de poner a disposición de los medios del gobierno el interés por publicar de los escritores de ciencia ficción. Los textos ganadores del primer concurso nacional de cuento de ciencia ficción mexicano se publicaron en la revista del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT): “La generación actual de autores, quienes han podido proporcionarle a la ciencia ficción mexicana su propio lenguaje y temas, empezó en 1984, cuando la revista *Ciencia y Desarrollo* lanzó el primer “Concurso nacional de cuento de ciencia ficción” (Molina Galván et al., 2007: 373).⁴³ Poner a disposición la ciencia ficción como agente del progreso y la educación científica consiste en esta doble intención de legitimarla, hacerla visible e integrarla a lo nacional como un síntoma del progreso, aunque el contenido y tramas de muchas narrativas se alejen más bien de eso.

En la actualidad, otro ejemplo de la integración de la ciencia ficción al amplio ámbito de lo educativo es “Ciencia-Ficción-Ciencia”, el evento anual (también financiado por el CONACYT) que promueve y realiza el Instituto de Ciencias Nucleares de la UNAM en su intento por “llevar a cabo diálogos interdisciplinarios”. En su cuarta edición celebrada en abril de 2017 la justificación del evento reza así:

Desde un principio, se tomó a la ciencia ficción como el hilo conductor de algunos de estos diálogos. Una de las razones para hacerlo es que las

⁴³ “The current generation of authors, who have managed to furnish Mexican science fiction with its own language and themes got its start in 1984, when the journal *Ciencia y Desarrollo* launched the first National Science Fiction Short Story Contest”.

personas que visitan el ICN comentan frecuentemente que sus investigaciones parecen ciencia ficción; además la literatura y el cine de ciencia ficción han difundido el asombro y la reflexión crítica sobre las implicaciones y los cambios sociales que puede traer la ciencia. (Instituto de Ciencias Nucleares, UNAM)

Pero como género hay que poner clara su situación con respecto a la ciencia, lo cual es inevitable como acierta a decir Malmgren, “mientras conserve el nombre parece lógico seguir insistiendo en alguna relación con la ciencia” (en Novell, 2008: 184).⁴⁴ Hay que prevenir que el principal riesgo que corre situarla es el sobreanálisis (un debate más viejo que el género mismo) de la etiqueta.

A la hora de intentar el examen de una novela cuya trama tiene acontecimientos extraños o de plano imposibles, pero “explicados” en un tono que se asemeja al del discurso científico —y por lo tanto parecen plausibles, aunque no lo sean—, se recurre con mucha frecuencia a una etiqueta equívoca: *ciencia ficción*, que es el nombre dado a muchísimos tipos distintos de obras producidas en la actualidad, pero también una mala traducción al español del término inglés *science fiction*. (Chimal, 2015: 12)

Estoy en desacuerdo con Chimal porque una etiqueta no puede estar equivocada o acertada en relación al objeto al que se adhiere, más bien puede ser descrita como “inadecuada”, y esta inadecuación puede tener como consecuencia el surgimiento de otros géneros y de otras comunidades. Un estudioso del género ciencia ficcional no puede poner tanto énfasis en la puntualidad literal de “la traducción” del mismo porque entiende que se trata propiamente de un significante vacío y que el poder de generar comunidad no se halla en la precisión semántica de lo que designa, sino en su consolidación histórica: “el significante vacío y su poder político para crear alianzas” (Jameson, 2009: 273). Corregir a René Rebetez, quien es de los primeros latinoamericanos en hacer uso de “ciencia ficción” en español resultaría tan poco práctico en la actualidad como corregir a Hugo Gernsback más de noventa años en retroactivo.⁴⁵

⁴⁴ “...as long as it retains the name it seems logical to insist on some relation to science”.

⁴⁵ Alberto Chimal insiste en esta opinión. Durante un evento en torno a la ciencia y el arte que se llevó a cabo el día 2 de abril del 2017 en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, su participación consistió en mantener la misma postura cuando se empieza a hablar de

Y aunque esté en el nombre, la ciencia ficción no es *la* unión o *el* producto del arte y la ciencia, en primera porque la ciencia ficción se entiende de manera global como un género popular y segundo porque el uso que hace de las ciencias no es exclusivo del género, y como requisito genérico su conexión no es absolutamente necesaria, “en la mayor parte de las historias la ciencia apenas importa. Es una rémora sin apenas fundamento que se remonta a una publicación en una revista en 1926” (Moreno, 2017: 102). Así, también apunta Fernando Ángel Moreno que “no es la ciencia lo que define el género, sino la mentalidad científica de que la realidad puede explicarse” (102). Habrá que aceptar que el poco o mucho “contenido científico constituye un recurso formal. Aquí, en otras palabras, sirve de marco un efecto científico o una paradoja matemática específicos... o mejor aún una hipótesis pseudo causal” (Jameson, 2009: 120). Por lo anterior, el esquema que realizara Darko Suvin sobre la operación interna propia del género ha sido tan importante que se ha citado de manera universal casi en cualquier estudio de pretensiones académicas sobre la ciencia ficción: “Es mi premisa axiomática que puede diferenciarse la CF por el dominio o la hegemonía narrativa de un ‘novum’ (novedad, innovación) validado mediante la lógica cognoscitiva” (Suvin, 1979/1984: 94).

Definición

En este apartado se intentará resolver la definición operativa de ciencia ficción mexicana propia de este trabajo y enunciada como el recuento y conclusiones de lo arriba expuesto. Existen dos condiciones materiales para la literatura de ciencia ficción mexicana. Una es la reetiquetación de obras del pasado como ciencia ficción mexicana y la otra es la escritura autoconsciente genérica de ciertos autores a partir de la segunda mitad del siglo XX. La ciencia ficción mexicana no es bajo ninguna circunstancia un género autónomo, es la continuación del género prototípico occidental; su carácter nacional y sus rasgos distintivos han sido creados gracias a un mismo impulso doble de legitimación nacionalista y de respuesta a la

ciencia ficción: “A Alberto Chimal nunca le ha gustado el término ciencia ficción pues, considera que dicha voz es resultado de una pésima traducción de *science fiction*. ‘Como sabemos, en inglés, primero va el modificador y después el sustantivo; en realidad deberíamos decir narrativa científica, pero ya es muy tarde para enmendar esta mala traslación’” (Páramo, 2017).

colonización en el plano ideológico, el cual ha creado un canon y un corpus internos. La ciencia ficción mexicana a pesar de cumplir con algunos requisitos del arte popular, como el empleo de fórmulas supuestamente reconocibles, no opera (en general) como tal porque no logró una comunicación eficaz con su comunidad para que ésta actuara sobre la realidad. La ciencia ficción mexicana estuvo marginada como expresión válida por no ser concordante con el canon literario general de la literatura mexicana. La ciencia ficción mexicana es describible bajo los presupuestos teóricos de Darko Suvin y, con reservas, por el lente poscolonial capaz de codificar y decodificar sus ideogramas de carácter tercermundista, el cual da cuenta de la etiqueta nacionalista que lo acompaña. La ciencia ficción mexicana no tiene una tradición interna, por lo que su carácter genérico siempre puede ponerse en duda, así como su existencia mientras esté acompañado del adjetivo nacional o hasta que dicha tradición (como “tejido diacrónico”) sea observable.⁴⁶ Pero por el momento introduciremos con esta definición operativa los textos que nos ocupan.

Argumentación sobre los textos del corpus: *Su nombre era Muerte*, “La última guerra” y “Ratas gigantes”

Entre más de medio centenar de relatos de los que se compone *Ucronías* (1990) de Óscar de la Borbolla se encuentra “Ratas Gigantes”. En ese libro Óscar de la Borbolla desarrolla el género de la crónica ficción, “crónicas en las que se *informa* no de lo que ocurre, sino de lo que podría ocurrir...”, un tipo de periodismo posible pero que traiciona al género original por ser de base fictiva. ¿Podría ser una variante propia de la ciencia ficción? ¿Y ésta a su vez será capaz de englobarlo y explicarlo? Una nueva amenaza brota de las profundidades de la Ciudad de México; en menos de tres páginas, el autor cuenta la historia de una nueva variedad de ratas que comparten todas las características de la especie excepto su desproporcionado tamaño. De dimensiones iguales a las de un perro, las ratas no tienen ningún atributo fantástico, son animales que devoran todo a su paso

⁴⁶ Un texto de la reciente tradición de la ciencia ficción mexicana y que sería interesante trabajar bajo este enfoque es *Xanto: Novelucha libre* (1994) de José Luis Zárate, porque retoma un ícono mexicano como lo es el Santo y lo inserta dentro de la tradición lovecraftiana, para forjar un relato ciencia ficcional.

siguiendo un patrón de plaga —y eso sólo supuestamente—. La primera explicación de su surgimiento es de carácter divino: “las ratas gigantes junto con el sida son las manifestaciones iracundas de Dios ante el desenfreno de los jóvenes” (Borbolla, 1990: 117); la segunda, una explicación ecológica: las toneladas de desperdicio que produce la urbe han proveído a la especie de alimento en exceso y esto ha estimulado su crecimiento; la tercera, como fruto de una operación política: meticulosamente se ha cubierto de pelo gris de rata a ejemplares de perro para distraer la atención en un momento de tensiones de poder.

Sin embargo, la explicación más admisible es la dada a conocer por un grupo de investigadores universitarios especialistas en genética; quienes luego de estudiar minuciosamente un ejemplar capturado con vida, determinaron que se trata de una especie mutante provocada por los bruscos desequilibrios de la ecología y por el general enrarecimiento bioquímico de nuestro valle. (Borbolla, 1990: 117-118)

Empezaré por decir todo lo que no es esta crónica entendida como narrativa de ciencia ficción. “Ratas gigantes” no se escribió desde la conciencia genérica, aunque sí desde el género de la ucronía, que se define como una amplia variedad de ficciones y textos comparables y oponibles al discurso histórico y que muestra su eficiencia para narrar sistemas alternativos. “Ratas gigantes” no es considerada por ningún estudio o lista previa como narrativa de ciencia ficción, pero fue publicada a principios de la década de los noventa dentro de la *serie del volador* de la editorial Joaquín Mortiz. La década de los noventa es, por mucho, la época de mayor producción y de consolidación de la ciencia ficción mexicana. En el sentido de lo popular, la colección en la que se publica, además de ofrecer al lector una buena cantidad de autores mexicanos, apuntaba no sólo a los géneros realistas sino a una amplia variedad de narrativas ya fueran nuevas o hasta el momento al margen ya que buscaba ampliar el espectro literario. Además, dentro del mismo libro, *Ucronías*, encontramos otras narraciones que emplean las fórmulas de la ciencia ficción como “La cibernética resucitó a Dios”. Como la mayoría de la ciencia ficción mexicana, efectivamente no es producto de una tradición literaria nacional. La atención hacia el significado político de “Ratas gigantes” es evidente y es, a su vez, una marca de lo popular: “...la condición de margen que fundamenta lo popular suele transfigurarse en estructuras formales

cuyo primer atributo es convocar una atención clara hacia significados políticos... no es una manifestación contra lo formal sino contra las formas artísticas hegemónicas” (García y Tobarozzi, 2016:10).

La ucronía, junto con la utopía, la antiutopía y la distopía son las variantes sociopolíticas de la ciencia ficción. Pero, sobre todo, y con reserva de la ambigüedad y excesiva apertura a la que pueden llevar a la ciencia ficción, “Ratas gigantes” es describable desde las condiciones básicas que propone Darko Suvin en *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1984):

...es condición *suficiente* del género la validación de la novedad mediante una cognición científicamente metódica a la que el lector se ve llevado inexorablemente. Aunque desde luego, no es posible comprobar de modo empírico en un laboratorio o mediante observaciones en el campo esa cognición presente en una obra de creación verbal, sí se la *puede* desarrollar metódicamente contra el telón de fondo de un conjunto ya existente de cogniciones o, por lo menos, como un experimento mental atendido a una lógica científica aceptada, es decir cognoscitiva. (97)

La novedad (históricamente posibilitada) estaría representada por el nuevo y descomunadamente grande animal y en el medio literario esa misma novedad la encontramos en la dimensión de los personajes, con todas las implicaciones que tendría un personaje en una crónica. La validación cognoscitiva encuentra su camino lógico en la enumeración de las explicaciones del surgimiento de la novedad, del surgimiento de la rata gigante. Todo “el telón de fondo”, el de las cogniciones aceptadas, estaría compuesto por los ideogramas históricos, del tiempo y el espacio en el que se desarrolla la narración, que ya enumeramos en su momento y que ampliaremos en el último capítulo. “Ratas gigantes”, de entre los tres textos que aquí se estudian, es mi propuesta personal para alimentar el corpus de la ciencia ficción mexicana.

De manera muy reciente (en 2015) la editorial Jus publicó la quinta edición de la novela de Rafael Bernal *Su nombre era Muerte* (1947).⁴⁷ La historia principal

⁴⁷ De hecho, la primera edición pertenece a la misma editorial, lo cual resulta interesante al pensar que Jus comenzó como una editorial que publicaba textos religiosos. Para todo aquel que haya leído la novela sabe que los últimos capítulos y las disquisiciones sobre la existencia de Dios como un rasgo humano, que el narrador de la novela sugiere suprimir para que la conquista sea total, aunado a la militancia sinárquica de Bernal, son razones para fácilmente explicar su inclusión en el catálogo de la Jus de entonces: “Pero en la memoria de los lectores ‘quedó fijada en la cabeza

está inserta en un reporte donde el protagonista relata sus intenciones de aislarse de la civilización (como él la conoce) al irse a vivir a la selva. Ahí, entre la vida solitaria, el tedio y los efectos del alcohol pone especial atención al zumbido que hacían los mosquitos mientras rondaban su covacha. La idea principal es la posibilidad de que dichos mosquitos posean un sistema lingüístico articulado por el que se comunican. Por medio de su intuición y su previa educación musical, el protagonista, de nombre desconocido, arma una primigenia gramática: “Con esta idea en la cabeza, empecé a estudiar los zumbidos y noté que no todos eran iguales, que los había más largos, más agudos, más graves, unos intermitentes y otros continuos...” (Bernal, 2015: 34). Lo que de verdad quiere es penetrar en la sociedad de los mosquitos a partir de su lenguaje y así conseguir conocer su organización.

Como novela del género, su carácter se pone de manifiesto en las cronologías, y el prefacio anuncia su pertenencia: “...*Su nombre era Muerte* no tiene ninguno de los elementos comúnmente asociados a la ciencia ficción que se hicieron populares en aquel periodo —robots, naves espaciales, planetas lejanos, etc.—, pero sí, en cambio, una especulación muy interesante sobre la posibilidad de una inteligencia no humana...” (Chimal, 2015: 13).

Esta pertenencia, como lo indica Chimal, no se da por el uso de ninguna fórmula o ícono conocido de la ciencia ficción explícitamente, más bien lo que la hace marcadamente ciencia ficcional es la trama —la trama maestra de la ciencia ficción, una trama colonial del encuentro con el otro—. La invención la podemos encontrar en varios niveles, por ejemplo, en la novedad como artefacto en la pequeña flauta que concibe el protagonista para alcanzar los tonos propios del lenguaje mosquil. Pero la novedad que me interesa abordar es la posibilidad de una sociedad de mosquitos organizada de manera compleja. “[En] CF la novedad puede estar representada por un nuevo lugar, un agente (personaje) con poderes nuevos que transforman un lugar conocido, o una mezcla de ambos” (Suvin, 1979/1984: 112). El mosquito, como una especie común y corriente, tal vez desprovista de particular interés por los significados que encarna, es un ejemplo

de la mayor parte en México como una editorial católica’, a decir de su actual director editorial Juan Antonio Montiel. ‘La nueva Jus no está centrada en ese tipo de textos. Queremos aprovechar que entre los libros que la editorial publicó hay muchas cosas muy interesantes, temas sobre historia, incluso primeras novelas o las novelas de Rafael Bernal, y queremos aprovechar esa veta para tomar impulso’” (Alejo Santiago, 2017).

inmejorable, como objeto del proceso del extrañamiento cognoscitivo, por el cual todo lo que se ha dado por sentado adquiere renovada relevancia. Este proceso no es exclusivo de la ciencia ficción, y es uno de los puntos, si no débiles, sí problemáticos de la teoría de Suvin, porque el extrañamiento es un proceso altamente productivo; además, a decir verdad, “toda literatura es una literatura extrañada pues es una interpretación del mundo” (Novell, 2008: 201). Darko Suvin toma prestado ese concepto (el de extrañamiento) de la teoría dramática de Brecht, quien a su vez lo toma del *Verfremdungseffekt* de los formalistas rusos, en particular de Shklovski.

El efecto distanciador es algo muy cotidiano y frecuente, no es más que una manera habitual de explicar una cosa a alguien o a nosotros mismos... consiste en que el objeto que ha de ser explicado, sobre el que ha de fijarse la atención, pase de ser un objeto corriente, conocido, directamente comprensible, a ser un objeto especial, sorprendente, inesperado. Lo que se entiende por sí mismo se vuelve incomprensible, pero sólo para, a partir de ahí, ser tanto más comprensible. Para que lo conocido sea reconocido ha de abandonar su reserva; hay que romper con la costumbre de que el objeto en cuestión no necesita explicación. (Brecht, 2010, párr. 17)

En cualquier otra circunstancia, el zumbido de un mosco sólo es percibido como un ruido molesto acompañado de consecuencias más moletas. Sólo a través del distanciamiento cognoscitivo es que este zumbido podría pasar por otra cosa. La posibilidad de un lenguaje mosquil se lleva a su desenlace realizable: el lenguaje mosquil es describable, aprehensible y reproducible como cualquier lengua humana lo sería. El protagonista lo decodifica a imitación de los métodos y los presupuestos que la lingüística propone. Dichos métodos en el texto tienen pretensiones de realidad y son empleados superficialmente para validar la innovación, se hallan procedimentalmente vacíos y su lógica es simbólica.

Por último, introduzco el texto cronológicamente más antiguo del corpus, “La última guerra” (1906) de Amado Nervo. Tanto texto como autor son celebrados por el canon de la ciencia ficción mexicana como sus cimientos genéricos más estables e importantes.

Antes de Amado Nervo, la ciencia ficción escrita en nuestro país, en términos generales, concedía mayor importancia a las ideas científicas,

relegando al estilo literario a un segundo o ulterior término. El autor modernista, mejor conocido por su obra poética, lector de Verne, Wells, Flammarion y de buen número de publicaciones científicas, destacando las astronómicas, tenía su propio telescopio en casa... en *El Mundo: Semanario Ilustrado...* publicó bajo su nombre verdadero “La última guerra”, llevando la teoría de la evolución hasta sus últimas consecuencias. (Fernández, 2013c)

En una memoria grabada en cilindros fonotelerradiográficos (medio sonoro) el narrador, al principio del texto desconocido, informa a un escucha (narratorio) de generaciones futuras sobre las grandes revoluciones mundiales. La entidad desarrolla en especial la cuarta revolución mundial fraguada por “los animales”, cuyo principal motivo era la búsqueda de la igualdad y la posibilidad de aspirar de igual modo a “lo mejor” al deshacerse de la figura paternal humana. A las faldas del Ajusco se reunían los animales. El caballo presidía las conferencias y el primer orador fue Can Canis, “perro de una inteligencia notable, aunque muy exaltado”. Ante una audiencia aprobatoria, la dirección del discurso que profirió el perro iba hacia recuperar la Tierra como conjunto de seres antiguamente dominantes, hecho que se hallaba en la información de su sangre. Al estallar la guerra todas las especies animales sufren un proceso de humanización por el cual son capaces de adquirir la técnica humana y desarrollar una lengua homogénea. La distinción al final entre los estados de humano y animal se desdibuja para discutir la idea de la evolución social:

Los hombres, la clase superior, la élite, como si dijéramos del planeta, iguales todos en derechos y casi, casi en intelectualidad, y los animales, humanidad inferior que iba progresando muy lentamente a través de los milenarios, pero que se encontraba en aquel entonces, por lo que ve a los mamíferos, sobre todo, en ciertas condiciones de perfectibilidad relativa muy apreciables. Ahora bien: la élite, el hombre, hubiera juzgado indecoroso para su dignidad aprender cualquiera de los dialectos animales llamados inferiores. (Nervo, 1906)

La novedad o el paradigma vacío, en terminología del semiólogo Marc Angenot, se halla ausente porque no encuentra su equivalente en el mundo empírico, pero sólo a través de las bases materiales del resto de los significados (de

“los sintagmas”) es que la novedad se puede reconstruir y ser cognoscible en el texto de ciencia ficción. Esta novedad, nuevamente, la podemos situar, para su estudio y con independencia de las demás novedades, en el eje actancial de los personajes animales. Con la homogeneización de los ideales de todos los animales que se intuyen en “La última guerra”, su suma se reducirá a la representación del perro, el subalterno que toma la palabra.

La recolección de este corpus siguió, para mí, condiciones muy específicas. La primera era encontrar narrativas del siglo XX que tuvieran personajes animales y que admitieran lecturas ciencia ficcionales. La posibilidad de esta lectura, por todas las condiciones de la ciencia ficción mexicana, fue la que redujo el inventario a tres textos. No todos comparten el mismo estatus dentro del canon interno y “Ratas Gigantes” ni siquiera se halla en él. El sentido de la argumentación pretendía demostrar que a pesar de no existir una tradición ciencia ficcional en México, de no ser una expresión propiamente popular, de estar ausente la autoconsciencia genérica (al menos en los textos escogidos), a nivel estructural (intratextual, y con todos sus problemas de especificidad) la reetiquetación encontraba una realidad. Al ponerlos juntos desplegaron variables que para este estudio también los hacía comparables: todos retratan a las especies animales como una amenaza inminente, todos reducen la especie y especies a un individuo y todas las narraciones se valen de un medio imbricado para reportar la historia. En el capítulo de *Metamorfosis de la ciencia ficción* “Karel Čapek o los extraños están entre nosotros”, Darko Suvin apunta que *La guerra con las salamandras* (1936) es especialmente relevante porque es ejemplo de que no se puede comprender (reconstruir) la novedad de la ciencia ficción sin considerar todas las relaciones sociales que le son necesarias:⁴⁸

⁴⁸ Hay que darnos cuenta aquí, ya en la práctica, de que el concepto de *novum* o novedad y la teoría de Suvin sobre el funcionamiento de la ciencia ficción están anidados en el marxismo. Por lo pronto en este trabajo no consideraremos cómo es que el marxismo excluye la cultura (en abstracto) de su modelo: “...todo producto cultural está marcado por las circunstancias económicas, sociales y políticas que le rodean y de las que surge. En otras palabras, el marxismo no considera los hechos culturales aisladamente ni como acontecimientos naturales o espontáneos, así que tiende a centrar la mirada no en expresiones particulares ni en los individuos, sino en fenómenos colectivos, y como la sociedad está compuesta por clases sociales que están en constante pugna, el conflicto –la lucha de clases– estructura toda discusión ..., en palabras del propio Karl Marx, ‘los hombres que desarrollan su producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esa realidad, su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia (1845-1846)’” (Golubov, 2015: 151). Lo que se hizo fue poner atención a las condiciones materiales de la ciencia ficción en México. Sería interesante desarrollar, con esa visión, un trabajo que propusiera significados de una ciencia ficción en una cultura en Latinoamérica.

“...extrapolación científica en el futuro que no logra comprender que una productividad radicalmente nueva exige relaciones sociales radicalmente nuevas...” (309). Esta novela como los ejemplos del corpus, demuestra que no sólo los inventos en el plano de los objetos son producidos e imaginados por sus contextos, sino que también todos los seres orgánicos y la vida es cognoscible gracias, y en específico, a una modernidad capitalista: “...todos los seres amenazantes e inhumanos de Karel están asociados y son posibles gracias a la tecnología industrial capitalista, acompañada de sus dos extremos: el magnate industrial de clase alta y la multitud de trabajadores. Čapek extrae de la clase media su criterio de naturalidad” (343).

Las propuestas de estudio de la ciencia ficción en México, considerado como un país de tercer mundo, proponen nunca perder de vista el panorama histórico de las contestaciones sociales que realizan este tipo de textos. También nos dicen que las dinámicas de lo popular y lo elitista pueden ser contrarias al sentido común. La reetiquetación de los textos y la revisitación de los conceptos formales del extrañamiento también nos arrojan una viabilidad palpable para que estos textos se muevan con más soltura en el campo ciencia ficcional. En el próximo capítulo se ampliarán esas repercusiones en los personajes animales de los textos presentados.

Capítulo 3

Personajes animales

Antes de dar un paso más, considero que lo más importante para avanzar hacia el objetivo principal de esta tesis es falsear el título principal. “Especies inferiores” es un término que se debe emplear con cuidado por los riesgos que implica; el más evidente de ellos es el que coloca al lector en una lectura jerárquica y en principio antropocéntrica sobre la ordenación y separación de los cuerpos y de las especies. Lo cierto es que no existen o no es posible definir de manera metafísica los rasgos que constituirían a una especie inferior o a una especie superior, incluso desde la biología es completamente ambiguo definir qué especies se hallan mejor adaptadas que otras. La Vida en general parece no tener distinciones intrínsecas de estatus: no hay una forma de vida mejor que otra: “un *bios*⁴⁹ que no ordena por sí mismos los cuerpos” (Giorgi, 2014: 75). El título elegido pretende ser en sí una crítica y alude a la oposición de lo humano frente a lo animal, pero no solamente, sino al sentido de las animalizaciones y a las distinciones de carácter político que han podido armar un discurso en el que existe vida que vale y vida que no vale a partir de la consolidación de “humano” y “animal”.

Personajes animales es el término modulado que sitúa a cualquier otro personaje con respecto a lo humano, por debajo de él. A esta posición accedemos en términos de vida primitiva, como estadios anteriores al estado de excepcionalidad humana, estados evolutivos anteriores. Ya en el apartado anterior se presentó a los individuos que estarían en la esfera de esta supuesta inferioridad, y también se ha puesto atención antes a la cuestión de la legitimidad de los discursos híbridos y modulados al hablar de la ciencia ficción latinoamericana y de la ciencia ficción periférica. Ahora se hablará de manera teórica sobre la presencia, en general, de los animales bajo la premisa de que en cuanto aparece una representación animal en un texto hay una intención de hacer evidente su estatus político con la introducción de esa representación. En los subcapítulos aplicaremos esas consideraciones a cada uno de los casos.

⁴⁹ Retomo la oposición clave entre *bios* y *zoé* desarrollada por los griegos. Mientras que *bios* es la vida propiamente con forma, *zoé* es una vida indiferenciada. Sin embargo, bajo el marco de la biopolítica, desarrollado en pensadores como Agamben, Foucault y Esposito, *bios* se entiende como la vida que vale, es decir, la vida humana; y *zoé* como la vida prescindible, la vida animal/vegetal.

En teoría narrativa, una de mis primeras aproximaciones a las instancias de la narrativa fue a través de la terminología de E.M. Forster, autor del siglo XX que en su libro *Aspectos de la novela* dice lo siguiente:

Como los actores de un relato son comúnmente humanos, me pareció conveniente poner a este aspecto “Las personas”. Se han introducido otros animales, pero con éxito limitado porque hasta ahora sabemos muy poco acerca de su psicología. A este respecto se puede producir, y probablemente se producirá, una modificación en el futuro, comparable a la alteración que ha sufrido la cuenta y razón que los novelistas nos dieron en el pasado de los salvajes. El abismo que separa a Batoula de Viernes, puede equipararse al abismo que separará a los lobos de Kipling de sus descendientes literarios de doscientos años más tarde, y tendremos animales que no serán ni simbólicos, ni hombrecitos disfrazados, ni mesas de cuatro patas que se mueven, ni pintados trozos de papel que vuelan. Esta es una de las maneras en que la ciencia podrá ampliar la novela al darle nuevos temas. Pero la ayuda todavía no ha sido otorgada y hasta que llegue podemos decir que los actores de un relato son, o pretenden ser, seres humanos. (Forster, 1961: 63)

Forster señala las diferentes funciones que habitan la novela y a toda etiqueta que antes respondía a la palabra “personajes” se decanta por nombrarla “personas”. El teórico británico detalla la incapacidad que tiene el medio literario en su tiempo para representar fielmente a cualquier animal, sin prestar atención a la especie o a los grados de relación y descripción que históricamente tuvo como metáfora. Por igual, niega su literalidad en el mundo de la ficción y en su capacidad de ser productivos en el plano simbólico. Es decir, para Forster el personaje animal siempre está en sustitución de otra instancia; es absolutamente una metáfora en todos los casos que aparezca, porque está desprovisto de una forma legítima de representación. Es por esto que el eje actancial está dominado por el término “persona”: es una instancia completa y únicamente humana. Tal vez lo más interesante del planteamiento de Forster es el llamado al futuro que hace. Confía en que con el avance en las investigaciones científicas van a poder ser descritas más y mejores etologías animales, de las que la literatura se va a poder nutrir en cuanto a temas. Una idea preocupante que introduce, antes de interpelarnos con la inclusión del discurso científico, es la analogía que hace respecto a la

representación de “los salvajes” en la literatura del francés René Maran, Daniel Defoe y Rudyard Kipling. “El abismo” al que se refiere no queda en principio completamente claro porque es un abismo de diferencias enormes en la construcción literaria: 1) la distancia temporal de dos siglos entre las obras *Robinson Crusoe* (1719) y *Batoula* (1921), 2) la identidad autoral detrás de ambas novelas y 3) el sentido de las representaciones. Mientras que Viernes, como salvaje del siglo XVIII es rescatado por Robinson Crusoe de las manos de los caníbales para ser educado por el mismo náufrago en todos los sentidos, en *Batoula*, conocido por ser el primer libro escrito por “una persona de color” en ganar un premio importante, se describe la vida africana colonial, el paisaje y al hombre blanco desde esta perspectiva. Batoula es una localidad en Gabón (en la costa oeste de África central) a donde el padre del autor (guayanese) fuera trasladado en 1894 para fungir como autoridad colonial. Como parte de la tradición inglesa *Robinson Crusoe* se lee como la inauguración del género de la novela y como parte de la tradición francesa; *Batoula* en cambio es el *giro*, representa las posibilidades más allá de la lengua francesa.⁵⁰ Al otro lado, en el primer término de la analogía se encuentra la representación de la manada de lobos que adopta a Mowgli en *El libro de la selva*. Rakesha introduce al pequeño Mowgli en la manada, pero para que éste pueda formar parte de esa sociedad dos miembros externos deben aprobar el hecho de su inclusión, enseñándole a la vez la ley y los valores-lobo más importantes: la cooperación, la amistad y la jerarquización de la que será sujeto. Haciendo un seguimiento lógico de las preocupaciones de Forster, creo que lo que esperaría de la “literatura futura” es, por ejemplo, que los lobos pudieran estar en una literatura donde tuvieran voz, donde no tan fácilmente se pudiera hacer una lectura alegórica de sus propias políticas completamente antropomorfizadas (y/o colonizadas).⁵¹

⁵⁰ Como parte de esta misma discusión me parecen interesantes las aportaciones que nos brindan las representaciones de la película *Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe* (2012) en el siglo XXI. Producción sudamericana que reescribe un nuevo guion sobre la historia original, donde Crusoe es más bien un ambicioso pirata que evoluciona, como personaje, hacia un hombre de preocupaciones “más humanas” al sentirse por completo desprotegido en el despoblado. En esta ética de “lo verdadero” por la que apuesta la película animada en *stop motion*, se reemplaza al personaje salvaje de Viernes por un gatito que Selkirk encuentra en la isla: se trata de una sustitución que está al tanto de una animalización previa y que la descubre con su propia representación.

⁵¹ Este “saber poco” sobre el mundo de los lobos en el texto tiene que ser llenado con los conocimientos que se tienen a la mano si es que el género del mismo no tiene una intención especulativa. La antropomorfización correspondería a los mecanismos analógicos por los que

De ahí surgen dos preguntas importantes para el seguimiento de esta investigación, la primera es hacia el impulso totalizador de Forster: sería interesante pensar en varios casos de personajes animales que ya no estuvieran, por lo menos, ciento veinte años delante de nosotros, y que, de ser posible, estuvieran representados en otros espacios donde el arrebatación de su cuerpo-vehículo estuviera desplazado, y sobre todo cómo es que podemos acceder a esos espacios y a esos personajes.

La rama del conocimiento que se encarga de investigar la representación de los animales son los *Animal Studies*, y el marco crítico-teórico que ha permitido encontrar esas representaciones y llevarlas más allá es el posthumanismo. Si bien no es desde la ciencia (como lo pensó que sería en su momento Forster) que estas dos instancias realizan sus trabajos, no veo cómo es que podrían desarrollar sus propios conceptos sin la intersección de las ciencias, la filosofía y la teoría literaria desde su imaginario y desde su episteme. Ahí es donde entra la ciencia ficción como espacio de exploración, ya que presumiblemente trata nuevas/invertidas maneras de conocer. La correspondencia con el género se vuelve interesante cuando en el centro de la narración se coloca un animal. Dentro de esta narrativa el animal se convierte en la potencia de lo real, al contrario del fantástico: aquí es donde regresamos a la oposición ya autónoma entre fantástico y ciencia ficción en el sentido de sus representaciones que hicieramos explícita en el capítulo anterior; en el fantástico⁵² el animal es una indisciplina, el umbral con respecto al orden

otras etologías y políticas distintas a la humana tratan de explicarse en relación con un horizonte común de conocimientos, por lo que la manada de lobos tendría que ser algo parecido a la familia en que convivimos. Es colonial porque se conquistan esos espacios de desconocimiento con nociones propias del agrupamiento y jerarquización de cuerpos.

⁵² Tres ejemplos de esto podrían ser “La mujer parecida a mí” de Felisberto Hernández, “La migala” de Juan José Arreola, y “El mico” de Francisco Tario. Sin necesidad de reseñarlos, creo que puede ser contrastivo recordar su aparición en cada narración cuando la relacionamos con la “aparición” de los animales que abordo en esta tesis. En el caso del cuento de Felisberto Hernández, el caballo se introduce como una idea puesta en práctica: la voz imagina en la noche que es un caballo hasta que deviene caballo. En “La migala” la araña se deja libre en el hogar como se suelta una idea perversa en el ambiente psíquico. Por último, en “El mico” la criatura emerge del grifo de la ducha de un hombre que vive solo. En ninguna de estas tres se trata de explicar la presencia animal más allá de las reacciones que ésta pueda provocar: “Hay días en que pienso que la migala ha desaparecido, que se ha extraviado o que ha muerto. Pero no hago nada para comprobarlo. Dejo siempre que el azar me vuelva a poner frente a ella, al salir del baño, o mientras me desvisto para echarme en la cama. A veces el silencio de la noche me trae el eco de sus pasos, que he aprendido a oír, aunque sé que son imperceptibles” (Arreola, 2011: 28). Sólo añadiría que un estudio con los mismos marcos que empleo, pero encargado de las representaciones animales en el fantástico resulta de lo más interesante, pues desprovisto de las

taxonómico, de las vidas que valen y las que no valen. En la ciencia ficción es la posibilidad de conocerlo y de imaginar una *biopolítica*⁵³ menor, una biopolítica que para este caso se encuentra escrita en un género menor y en español. A continuación, estudiaremos los medios por los que ambos géneros detectaron la posición de los animales en los sistemas de comunicación humanos.

Evolución de los personajes

Ya en el periodo Pleistoceno aparece el hombre, en un principio defendiéndose de las fieras y después dominándolas y utilizando su carne como alimento y sus pieles como vestidos. Si el hombre primitivo que apareció a principios de este periodo fue una evolución de otros animales inferiores, o si fue otro su origen como especie aparte, es algo que hoy discuten aún los hombres más civilizados de la tierra. (Carneiro, 1962: 62)

Este párrafo es la presentación de la especie humana en un libro de divulgación del año 1962 publicado por Editorial Novaro que pertenece a una amplia colección de por lo menos cuarenta títulos llamada “Panorama Cultural”, dedicada a la divulgación del conocimiento científico general en México. Toda la información estuvo a cargo de Antonio M. Carneiro. En *Del Pez al Hombre*, tercer título de la colección con un tiraje de 25,000 ejemplares, Carneiro enlista las eras geológicas de la tierra y acompañados de ilustraciones presenta los “Animales” y las formas que fueron tomando los “Continentes” al pasar el tiempo. No me interesa discutir mucho la validez de la lógica que emplea, sobre todo porque considero que el enfoque didáctico tiene mucho que ver con el lenguaje que emplea, tanto como la enunciación de las condiciones evolutivas del humano. Me parece un ejemplo pertinente para revisar, desde la generalidad, la distinción

constricciones ideológicas de la ciencia ficción tendría una continuidad más natural dentro de los estudios literarios.

⁵³ La biopolítica es un concepto que trabaja sobre el eje de “traer a la superficie, al horizonte de lo visible, esos ordenamientos de cuerpos desde los cuales una sociedad traza un campo de gradaciones y de diferenciaciones entre las vidas a proteger, a cuidar, a ‘futurizar’ –esto es: cuáles son, para usar las palabras de Foucault, los cuerpos que se ‘hacen vivir’: dónde se aplica el ‘hacer vivir’ de una sociedad– y cuáles son los cuerpos y las vidas que se abandonan, que se reservan para la explotación, para la cosificación, o directamente para el abandono o la eliminación (de nuevo, para volver a Foucault: los cuerpos que son ‘empujados hacia la muerte’)” (Giorgi, 2014: 15).

naturalizada que existe entre esas especies que él llama animales y vegetales, para culminar en la figura del humano: la evolución lineal en esa secuencialidad narrativa fija y gradada que pone al pez como primer término y “al hombre” como último término en una jerarquía natural. En la relación que él expone del humano con su entorno, con los actores que introduce el libro, en el que pasa de defenderse a dominarlas, hay una progresión aristotélica de la supervivencia a la dominación, que se lee como domesticación y sacrificio de ciertas vidas: “...los que queden definidos como humanos disminuidos no tendrán, al menos en la práctica, los mismos derechos contractuales... éstos se consideran o bien como parte del paisaje, o bien como propiedades de alguien, o bien como objetos de recreo, o bien como alimañas a exterminar” (Castrodeza, 2009: 279).

Ya no sólo conviven en el pleistoceno (aproximadamente hace un millón de años) varias especies, sino que estos animales y vida existen *para* el hombre, pues éste usa su cuerpo como alimento y sus pieles para hacerse de vestido; es como tal la primera aparición de un discurso político y de una administración económica. La naturaleza pasó de azarosa a producir, en los hechos políticos, para el hombre; inmediatamente después aparece el binomio “inferior-superior” que intenta explicar una ontología humana extraña, desconocida, en la que los intervalos de su distinción no están del todo claros.

Pero tampoco es un discurso sencillo de dilucidar, no es tan fácil como decir que Carneiro tiene una idea equivocada de la evolución y que su enunciación es tendenciosa en esa parte citada; hay más bien una complejidad ahí, situada entre lo natural, lo tradicional y lo *de facto*, que al no encontrar otra posición y otro lenguaje resuelve torpemente en decir que ni los humanos más humanos, los más adaptados (“los hombres más civilizados”), han podido cerrar esa brecha del origen de la vida propiamente humana. *Del Pez al Hombre* está apoyado en la credibilidad científica que Darwin diera a la teoría de la evolución, pero esa adscripción se tambalea en la dimensión epistémica y ética darwiniana que no acaba de acoger por completo: en esos resquicios que hacen decir a Carneiro “animales inferiores”; ya que el mismo “Darwin escribía en sus anotaciones al margen del libro de Robert Chambers ‘no utilizar nunca los términos superior e inferior’, pues en su fuero interno se resistía a pensar que hubiera organismos superiores e inferiores... cada organismo hace lo que puede para sobrevivir con el potencial que tiene en su comportamiento, fisiología y anatomía” (Castrodeza, 2009: 63).

Por su parte la metafísica darwiniana establece que todas las formas de vida son por igual accidentes y que “las especies, en el mejor de los casos, son conjuntos difusos” (Castrodeza, 2009: 303). Todos también se encuentran en la contienda por acaparar recursos finitos, pero ese “todos” en su especismo correspondiente, es una identidad sujeta al tiempo.

Es decir, que en ningún caso existe una garantía de permanencia futura o dicho a las claras, de progreso, incluso de una permanencia identitaria... las estructuras que son, que existen, para mantenerse en el tiempo tienen que paliar los gastos energéticos que las desestabilizan... la energía la obtienen de fuera de su propia estructura, por supuesto, aprovechando energías “libres” y, al mismo tiempo, fagocitando otras estructuras. (Castrodeza, 2009: 48)

La intención principal de Darwin era blindar la evolución contra la idea de que existe un seleccionador, esto referente a la enunciación del concepto “selección natural”. Sin embargo, el binomio superior-inferior halla su resistencia y lugar en el aparato darwiniano al predecir un regreso al discurso homogéneo humanista que le precedió. Por entre este fallo de dos miembros se escabullen las siguientes dos conclusiones:

1) “...una teologización encubierta de la realidad orgánica, es decir, que se trate de una pseudo secularización, una vuelta al Dios bíblico...” (Castrodeza, 72)

2) “... una manera encubierta de volver a colocar al hombre en el pedestal biológico que tuviera en contextos pre-darwinianos.” (137)

Y no se equivocó: en la historia del darwinismo la tendencia que se vio al alza fue la producción de conocimiento que giraba, principalmente, en torno a esclarecer y a investigar el sitio del humano en ese continuum de organismos. “[La investigación de Darwin] quedó eclipsada durante un tiempo por otras teorías que, dicho sea de paso, se centraban sobre todo en la evolución del hombre en general... del hombre blanco en particular” (Castrodeza, 42). Creo que ese blindaje que tenía en mente Darwin consistía, él mismo miembro de una sociedad teologizada, en creer que el sentido de su argumentación debía bloquear únicamente la lectura teológica cristiana, cuando toda la episteme de su tiempo y contexto estaba soportada por pilares humanistas. Estos cimientos que permitieron la reincorporación del darwinismo a la cultura son logocentristas, con una idea de

que en la jerarquía existe cierta armonía moral y que, en su relación con el otro, lo que opera es una tradición aristotélica del cuidado, la administración —y de paso la tecnificación— del *oikos*. El concepto de la propiedad se habilita a través del de la superioridad; que no sólo el hombre está al centro del pensamiento, sino que *junto con él* están sus propiedades, sus cosas, su comida, sus esclavos, su vestido, sus mujeres y sus animales: “...el humanismo es un código clasista...” (208).

Silvia Magnavacca, estudiosa de la filosofía medieval europea, señala que en algunos filósofos podemos leer cómo claramente se privilegiaba, en términos representacionales, lo alegórico sobre lo empírico. La proyección que éstos hacen del hombre sobre los animales es el motor de los bestiarios, en los que un cuerpo-otro significaba un cuerpo enteramente moral, por ejemplo, el unicornio como símbolo de la felicidad. *La historia de los animales* de Aristóteles resulta de importancia para el prerrenacimiento del siglo XII, como un “regreso al gozo de lo natural” porque trabaja sobre la observación. “Si en el arte medieval los animales están puestos como peldaños, es en el Renacimiento que el hombre con sus animales se pone al centro de la discusión filosófica” (Magnavacca, 2017). De esta actividad intelectual, se desprende en la modernidad algo así como una zoothistoria, que más bien se construye a partir de una relación de explotación con los animales, la cual va de la caza a la alegoría, de la explotación (para qué sirven) a la descripción, y llega hasta el *puppy love*. Una disciplina que podría resumirse como la historia miserable de la animalidad.

De manera apresurada, pero a lo que regresaremos después, podemos concluir que algunos humanismos son antidarwinianos, ya que uno de los principios de éstos es la trascendencia de la identidad humana y los valores que la acompañan, lo que hace difícil la anulación de las jerarquías. Por extensión, el darwinismo es un modelo antihumanista porque trabaja sobre la base de que no hay identidad excepcional que resista los inescrutables rumbos de la evolución, y mucho menos que esos rumbos puedan ser dictados: “el hombre es un ser tan inefable como indefinible o indescriptible. No poder definir al hombre es antihumanismo, en un sentido no peyorativo, porque toda definición encasilla, y el hombre desde esos puntos de vista no sería homologable con nada” (Castrodeza, 2009: 145).

Por lo tanto, para desmontar toda la episteme humanista que ha representado sólo personas en el mismo sitio donde subsume la presencia animal es necesario tener cuidado con discursos complejos como el de Carneiro y poner

una atención especial a los espacios donde podemos “desfamiliarizar nuestro contexto de siempre, desinstalándose de nuestro mundo, de lo que, en efecto, nunca ha llegado a ser nuestra casa” (Castrodeza, 2009: 392). Estos espacios, repito, son unas narrativas con la posibilidad de una lectura en la que el humano ya no es la cúspide de la evolución y no es la especie más adaptada. Al mismo tiempo, su subjetividad no es medida de las cosas; una literatura que pone al *novum*, al objeto llanamente, en el centro de su quehacer.

El giro animal

Esa “excepcionalidad” a la que me refería al inicio de capítulo es como se refiere Colleen Boggs a la *human exceptionalism*,⁵⁴ es decir a la confianza (ya secular) de que el ser humano es especial y que fundamentalmente es diferente a todos los demás animales. La excepcionalidad permite conceptualizar lo humano como una categoría legal, ética y representacional que excede los límites, concepto que tomó prestado de Kay Anderson. Boggs en su libro *Animalia Americana: Animal Representations and Biopolitical Subjectivity* (2013) detalla la agenda de los *Animal Studies*, es decir, realiza un examen de los principales problemas que se plantea la disciplina, aplicada ya en productos culturales estadounidenses. Este libro constituyó para mí una introducción más bien avanzada al campo. La primera distinción que se debe establecer en este marco es que la diferencia estructurada entre “animal” y “humano” no corresponde a una ontología; son, entre sí, conceptos relacionales: no designan las características de un organismo, sino que el uno existe en relación al otro, y las características que enumeremos nos darán información sobre la relación que guardan.⁵⁵ Los humanos se reconocen a sí

⁵⁴ La excepcionalidad humana es una idea de antiguo que se encuentra en el *Génesis*, pero esta disciplina la retoma como un concepto cultural.

⁵⁵ Para profundizar un poco en el proceso cognitivo por el que es posible pensar conceptos relacionales, pongo esta cita cuya definición me parece en cierto grado exhaustiva y nos permite seguir otros ejemplos. La traducción es mía: “Las personas aprenden conceptos como ‘rojo’ los cuales están libres de contexto: podemos pensar el rojo sin tener que pensar sobre específicamente un objeto rojo. Lo que resulta extraño porque nunca nos encontramos ese color si no está relacionado con un objeto. También aprendemos conceptos como ‘grande’, el cual es un concepto relacional. Los conceptos relacionales tienen que ver con las características derivadas de una relación entre objetos y no con las características de los objetos por sí mismos. Muchos animales pueden pensar en similitudes entre objetos, pero sólo las personas parecen poder pensar las similitudes entre los roles que juegan los objetos. ¿Cómo puede el sistema neuronal aislar las

mismos como un tipo de animal, pero esta circunstancia de reconocimiento sólo aparece en ciertos contextos: “La animalidad y la humanidad no son ni dicotómicas ni separables, sino que están profundamente inscritas una en la otra” (Boggs, 2013: 42).⁵⁶ Lo anterior tiene mucho sentido cuando pensamos con qué reduccionismo ponemos bajo la misma categoría a organismos tan disimiles entre sí: “‘animal’ se convierte en la categoría miscelánea para criaturas tan disimiles entre sí como la serpiente y el elefante” (Boggs, 2013: 125).⁵⁷ El terreno común de estas dos representaciones es su situación política, que en determinado caso promueve la animalización de un individuo o su humanización a través de diferencias afectivas y utilitarias. Para elaborar su corpus Boggs partió de la tesis de que las representaciones animales en la literatura son lugares complejos donde se construye la subjetividad: “la manera en que leemos la subjetividad depende de la manera en que representamos las relaciones entre seres humanos y animales” (3).⁵⁸ Para que exista la posibilidad de imaginar un personaje animal, éste primero debe tener alguna potencia antropomorfizante, es decir que toda alteridad ya está mediada por las expectativas que tengamos de ella:

Antes de que la individualidad o la subjetividad de un animal pueda ser imaginada, un animal debe ser señalado como un prospecto ideal para el antropomorfismo... Nos abrimos a tocar y a ser tocados como iguales y podemos imaginar su dolor, su placer, y necesidad a través del pluralismo antropomórfico, el pluralismo se convierte en incorporación en los

características distintivas de una relación cuando nunca se encuentra con ellas excepto cuando su instancia de representación es un objeto? La respuesta directa es que ocupa vectores de superficie plana; activa dos conjuntos simultáneamente y aprende el patrón de la activación diferencial. Cuando ambos vectores no-estructurados están activos las características compartidas están, apenas, el doble de activas que las características no-compartidas. El sistema puede, entonces, comparar esta nueva representación con situaciones nuevas. Eventualmente, las características que no son importantes ‘se deslavan’. Lo que queda son representaciones distribuidas de roles representacionales y objetos, los que se pueden utilizar como predicados de un solo lugar vía la vinculación de tiempo. Los detalles completos del algoritmo se encuentran en Dumas, Hummel y Sandhofer, 2008 (pero es una lectura densa)” (Hamer, 2017).

⁵⁶ “... animality and humanity are neither dicotomus nor separable, but deeply inscribe in one another”.

⁵⁷ “...animal becomes the catchcall for creatures as different as the elephant and the snake”.

⁵⁸ “... the way we read subjectivity depends on the way we represent the relationship between human beings and animals”.

proyectos del humanismo (en el plano intelectual) y el liberalismo en el político.⁵⁹ (7-8)

Esto quiere decir que las categorías de animal y humano se construyen dentro de lo humano y que en su incorporación de la alteridad lo humano es colonial⁶⁰ y humanista. Si bien las especies tienen entre sí límites difusos, los estudiosos se dieron cuenta de que en el terreno judicial y para el Estado es fundamental un especismo, y más allá un racismo de donde empiezan a ejercer su biopolítica: “la biopolítica opera produciendo la raza como categoría de la alteridad” (14).⁶¹ Boggs explora la legislación de la Edad Media anglosajona con relación a la tipificación del delito de mantener relaciones sexuales con animales, en estos ámbitos la división entre uno y otro es tajante: “en la ley la línea entre los seres humanos y los animales es absoluta” (55).⁶² Mientras que las relaciones con

⁵⁹ “...before either animal individuality or subjectivity imagined, an animal must be singled out as a promising prospect for an anthropomorphism... we open ourselves to touch and be touched as fellow subjects and may imagine their pain, pleasure, and need in anthropomorphic pluralism... pluralism becomes incorporation, in the projects of humanism (intellectually) and liberalism politically...”.

⁶⁰ Somos capaces, ahora, de interpretar el viaje o la búsqueda humanista de los límites del mundo ya como un ánimo que históricamente en vez de estar abierto a las posibilidades del encuentro con el otro, es más bien una búsqueda de sí mismo (una búsqueda del animal errante como veremos más adelante). En *Solaris*, Stanisław Lem ensaya este hecho exponiendo la desproporción entre las expectativas humanistas del poder conocer y las limitaciones autoimpuestas que tienden los “puentes” entre mundos: “La modestia nos impide decirlo en voz alta, pero a veces pensamos, de nosotros mismos que somos maravillosos. Entretanto no queremos conquistar el cosmos, solo pretendemos ensanchar las fronteras de la Tierra. Unos planetas habrán de ser desérticos como el Sahara; otros gélidos, al igual que el polo; o bien tropicales, como la selva brasileña. Somos humanitarios y nobles. No aspiramos conquistar otras razas, tan solo deseamos transmitirles nuestros valores y, a cambio, recibir su herencia. Nos consideramos caballeros del Santo Contacto. Esa es otra falsedad. No buscamos nada, salvo personas. No necesitamos otros mundos. Necesitamos espejos. No sabemos qué hacer con otros mundos. Con uno ya nos atragantamos. Aspiramos a dar con nuestra propia e idealizada imagen: habrá planetas y civilizaciones más perfectas que la nuestra; en otras, en cambio, esperamos encontrar el reflejo de nuestro primitivo pasado. Mientras, al otro lado subsiste algo que no aceptamos, de lo que nos defendemos, ¡pero si de la Tierra no hemos traído más que un destilado de virtudes, la heroica estatua del Hombre! Hemos llegado aquí tal como somos en realidad y cuando la otra parte. La parte que silenciamos, nos muestra esa verdad ¡no somos capaces de aceptarlo!

—Entonces, ¿qué es? —pregunté tras escucharle pacientemente.

—Lo que anhelábamos: el Contacto con otra civilización. ¡Lo tenemos, hemos establecido ese Contacto! ¡Nuestra propia fealdad, aumentada como bajo un microscopio, nuestra necedad y nuestra vergüenza!”. (Lem, 2012: 117-118)

⁶¹ “...biopolitics operates by producing race as a category of alterity”.

⁶² “... [in the law] the line between human beings and animals is absolute”.

animales se denominaron *bestiality*, estas prácticas se homologaron rápidamente con la *sodomy*, esto es las prácticas homosexuales, hasta que ambas aparecían bajo el mismo apartado y etiqueta. De esto se entiende que las personas homosexuales, sus cuerpos y sus prácticas se animalizaron. Para ambos casos: “la sodomía se define como el conocimiento carnal y la conexión en contra del orden de la naturaleza” (53).⁶³ La naturaleza es aquello que corresponde al orden y no está dada, sino que se actualiza en las instancias políticas de las que participa el cuerpo: “La ley no aplica simplemente a un sujeto que existe *a priori*; construye la humanidad o la ausencia de humanidad de dicho sujeto” (55).⁶⁴ Para que un cuerpo pueda ser marcado como humano, el sistema del que es sujeto debe trabajar con una base especista.

Posteriormente, Boggs se pregunta sobre la voz de los animales. Si los cuerpos por sí mismos tienen la capacidad de narrar y los cuerpos no necesariamente son humanos, ¿cómo sería darle voz a ese cuerpo y qué nos dice al mismo tiempo sobre estas categorías relacionadas que son lo animal y lo humano? Ella plantea que primero habrá que regresarles el cuerpo que se les quitó en la lectura alegórica, cuya representación se vació de cierto componente real: “Al permitirle a esos cuerpos animales su propia legibilidad y al escuchar las voces animales, nosotros obtenemos los medios para entender la interdependencia de humano y animal” (109).⁶⁵

En este punto ya hay que quedar bien anclados en que hablamos de *representaciones animales*, es decir que estos “animales literarios” no corresponden exactamente a “especies” del mundo real, son una posibilidad y una discusión política compleja que al mismo tiempo habla sobre *lo animal* y *lo humano*. Hablamos, en este trabajo, sobre lo que para Boggs funciona como una interfaz entre lo real (el cuerpo animalizado o humanizado) y el orden simbólico. “Los animales aparecen en el texto como presencias disruptivas que desafían nuestro entendimiento del sentido y la figuración del texto, son una interfaz en la que lo literal y lo simbólico se encuentran y desestabilizan los terrenos de la

⁶³ “...sodomy is defined as the carnal knowledge and connection against the order of nature”.

⁶⁴ “The law does not simply apply to a subject that exists *a priori*; it constructs the humanity of that subject (or his lack thereof)”.

⁶⁵ “By affording those animal bodies their own legibility and by listening to animal voices, we gain a means for understanding the interdependence of human and animal”.

taxonomía moderna” (189).⁶⁶ Una de las funciones que generaliza sobre estas representaciones es que “nos permiten abandonar el reino de la diferencia ontológica y nos reubican de manera productiva en el terreno de la incertidumbre epistemológica” (188).⁶⁷

Regresando a la pregunta sobre la voz, me parece una buena respuesta, al entablar diálogo, lo que escribe Julieta Yelin en su artículo “Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal” (2013), en donde a través del recuento de una línea de pensamiento posmoderna que ha unido la filosofía con la teoría literaria, asume como principal descubrimiento del siglo XX que, al ser la literatura un espacio inestable, el lenguaje que lo construye como medio tampoco es tan humano (humanista) como se podría pensar. Posicionar “esta voz” como algo que queremos leer de los animales, como una perspectiva que queremos conocer no parece ahora algo tan viable y que encontremos desprovisto de un señalamiento sobre la relacionalidad entre “humano” y “animal”: “No se trata ya de imaginar sus perspectivas del mundo, ni de recurrir a ellos para comprender quiénes somos, sino más bien de analizar el lugar que ocupan en nuestra vida, es decir, cómo los amamos, estudiamos y utilizamos diariamente” (Balibar y Hoquet, 2009: 645 en Yelin). El ensayo también apunta la proximidad que existe entre la conceptualización de lo humano y lo inhumano; como rasgo propio, justo al lado.

Si la literatura es un espacio donde el lenguaje cotidiano no se corresponde con lo real, un espacio de posibilidades, y al mismo tiempo aceptamos que como tal el lenguaje no es *la* diferencia que construye por completo y excepcionalmente a la especie humana (ya que hay contextos para los que es y para los que no lo es, como en la ley), entonces, por lo menos en algún grado, la literatura no es *a priori* humana.

La literatura no se pensará ya, pues, como un espacio privilegiado para la expresión de lo humano... [es lo que] algunos estudiosos comienzan a designar *giro animal*. *Giro* entendido como transformación, como cambio de dirección, y también como recomienzo, vuelta sobre sí del pensamiento.

⁶⁶ “...the animals appear in texts as disruptive presences that challenge our understanding of textual significance and figuration... they are an interface where the literal and the symbolic meet and unsettle the terrains of modern taxonomization”.

⁶⁷ “...they enable us to abandon the realm of ontological difference and locate us productively in the terrain of epistemological uncertainty”.

Evelyn Galiazo sostiene que es legítimo sostener que el giro animal no representa un verdadero cambio de paradigma, sino otra vuelta de tuerca al giro lingüístico, un nuevo descentramiento de lo humano en el que la clave interpretativa ya no será la estructura del lenguaje sino la animalidad. Las expresiones “animal en busca de sí mismo” y “animal indeterminado”, presentes en los textos de Nietzsche, “rompen con la caracterización tradicional del existente humano en la que el habla se presenta como su propiedad exclusiva, dando cuenta de que en realidad el hombre carece de toda propiedad o mejor, de que su única propiedad es su carencia”. (Galiazo, 2011: 104 en Yelin)

El giro animal representaría el descentramiento de lo humano, un vuelco completo a la imaginación, hacia la incertidumbre que provoca el cortar de tajo el aparato metafísico humanista. Ahora, ¿qué entidades desataría el giro animal? ¿Y cuáles son las condiciones narrativas que permiten un giro animal?

Explotación simbólica y *otras posibles* representaciones

Para el caso de “La última guerra” de Amado Nervo y de Can Canis, la representación que toma la palabra es un ejemplo del personaje como animal que expresa su inconformidad sobre el trato subordinado que han recibido él, como tantos más organismos y que desencadena una guerra (no la primera, y quizá no la última verdaderamente). Una pista sobre esta no correspondencia entre los organismos reales que constituyen la vida y sus representaciones en “La última guerra” es la generalización que de ellos hace el autor. Podemos imaginar un conjunto muy diverso que se aglomera en torno a la situación política de lo animal frente a lo humano.

La separación entre ambas porciones de la humanidad era completa, pues aun cuando cada familia de hombres alojaba en su habitación propia a dos o tres animales que ejecutaban todos los servicios, hasta los más pesados, como los de la cocina (preparación química de pastillas y de jugos para inyecciones), el aseo de la casa, el cultivo de la tierra, etc., no era común tratar con ellos, sino para darles órdenes en el idioma patricio, o sea el del hombre, que todos ellos aprendían. (Nervo, 1906)

Y es que además de los tipos de explotación que podamos pensar que ha sufrido ese contingente, como los trabajos forzados de las bestias de carga o la tortura que implica la producción del *foie gras*, existe otro tipo de explotación, igualmente extendida e imbricada en la cultura, que es la explotación simbólica. Una simbolización de subordinación que se ha gramaticalizado dentro de las lenguas y que aparece en los diccionarios de símbolos, por ejemplo, por la que se ponen a disposición los cuerpos en beneficio de “esclarecer” la comunicación entre pares: “Si durante siglos los animales padecieron las más variadas formas de explotación económica, también fueron víctimas de una explotación ontológica y simbólica que los redujo a metáforas de lo humano” (Yelin, 2013).

Can Canis como el perro al frente de este reclamo nos habla sobre la domesticación y la cercanía en la casa de los animales. El perro simboliza algunos de los valores esperados de los ciudadanos de una nación moderna: fidelidad, sacrificio, obediencia, amor y disposición a ser educado; y como tal ha sido incorporado a la literatura infantil y didáctica, la cual ayuda a los sujetos a constituirse a partir de cierta idea de humanidad: “Un perro es en sí mismo una educación liberal, con su ejemplo de fidelidad, con su dinamismo incansable, su alegre simpatía y su amor más fuerte que la muerte” (132).⁶⁸ Can Canis encabeza la rebelión porque como representación busca subvertir esos valores, al mismo tiempo que entabla relación con las revoluciones socialistas de principios de siglo XX.

El animal indefinido que se busca a través de una lengua ajena es para Yelin la característica que conforma la zooliteratura: “La zooliteratura podría ser definida, así, como toda escritura en la que el animal humano, con un lenguaje que no le pertenece, puede ir en busca de sí mismo”. La zooliteratura es capaz de destapar la “oposición falsa entre lo cultural y lo biológico” (Castrodeza, 2009: 79) porque muestra que las taxonomías en uno y otro ámbito se construyen paralelamente.

La característica que distingue la zooliteratura de la zooliteratura ciencia ficcional es que la ciencia ficción coloca, por lo regular, sus novedades-animales menos asimilables a lo cotidiano, debido a su registro, en el centro gravitacional de la narrativa, alrededor del cual se debe articular todo un mundo nuevo, que a

⁶⁸ “A dog is itself a liberal education, with its example of fidelity, unwearied activity, cheerful sympathy, and love stronger than death”.

consecuencia de esa centralidad y reorganización que lo posibilita como proyectivo, debe reimaginar las relaciones que lo construyen en el horizonte de conocimientos. Además, tiene la posibilidad de incorporar como tema e imágenes (apegándose a sus tópicos preferidos) la desarticulación de ese discurso naturalista que validaba una jerarquía desligada de lo político y de la gestión que el Estado hace de los cuerpos. El riesgo que corre al poner al centro una metáfora nada más, también es construir una alegoría que hable, nuevamente, de las sobadas lecturas de la condición humana y de su irremediable tendencia al mal.

Sin duda desde la Edad Media hasta la aparición de la etiqueta ciencia ficción, el modo de leer a los animales en la literatura ha cambiado, aunque los usos que se hacen de esta búsqueda por diferentes modos de representar, puede regresarnos al mismo punto de donde partimos. En el siguiente capítulo revisaremos en qué radica la posibilidad de una lectura distinta a la humanista.

Capítulo 4

Representaciones posthumanas

Una de las posturas críticas que ha surgido frente al llamado posthumanismo, es decir, frente a la posibilidad de hacer una revisión y superar las condiciones, las tradiciones del pensamiento y los conceptos que nos legó el humanismo o la posibilidad de acceder y hablar de una nueva etapa evolutiva para el humano, es que, en efecto, esta posibilidad representa una peligrosa reafirmación, así como un regreso a los valores humanistas. Sustentado en los valores que encarna la figura, por ejemplo, del cyborg y otros íconos de la ciencia ficción, es que el posthumanismo occidental populariza su idea e imágenes de un ser humano intervenido, mejorado y corregido por los avances de las nuevas tecnologías al estar implementadas en su cuerpo extensiones de sus sentidos que hacen posible que sea más inteligente, más rápido y esté mejor equipado para la competencia; a partir de ahí es que esta apuesta empieza a generar reflexiones sobre lo que significa ser humano. Lo que, por otro lado, un posthumanismo crítico advierte es que se debe tomar en cuenta, al hablar de humanismos alternativos: “¿De dónde y sobre todo de quién es la idea de lo humano de la que nos estamos alejando?” (King y Page, 2017: 210).⁶⁹ Si lo que prevalece en estas representaciones son los valores de la armonía, la jerarquía vertical, la centralidad del logos... en fin, la superioridad de lo humano, entonces es un humanismo que se sobrepone a las características del medio: “Ellos permanecen sospechosos de la cooptación de estas tecnologías que persiguen la inmortalidad y la trascendencia de la materialidad de la existencia humana” (207).⁷⁰

Como yo lo veo es un ejemplo en el que las condiciones urbanas del siglo XXI exigen otros modos de imaginar vivir y sobre todo de repensar la vida: ¿de qué manera estamos vivos? Usted está atorado en el tráfico o en medio del vagón del metro entre muchos otros cuerpos, todos con la prisa (o no) de llegar a primera hora del día al trabajo. Entre ese ajeteo, en la preocupación de retener la forma, uno busca conservar a todo lugar las normas propias del trato civilizado; pasan los días y sólo lo hacen porque se da cuenta de que las promesas del humanismo (uno más bien cartesiano-pitagórico) que incluye la potencia de lo humano y sus

⁶⁹ “...What and crucially whose conception of humanity are we moving beyond?”.

⁷⁰ “...they remained deeply suspicious of the co-option of these technologies for the pursuit of immortality and a transcendence of the materiality of human existence”.

posibilidades ilimitadas se actualiza en usted de manera distinta. Lo que sucede es que usted es un sujeto que en ese continuo de cuerpos se halla racializado, feminizado, colonizado, marginalizado y cuando menos se da cuenta, animalizado. Pero un sujeto humano al centro del pensamiento con sus propiedades y sus cosas no viaja así, como al interior de una colonia de hormigas. Cuando a este sujeto se le pretende mejorar, usted se da cuenta de que esto no es más que un tipo de fascismo en las instancias de la gestión: “El uso de la tecnología en forma de control biopolítico con la intención de reafirmar los valores humanos en un mundo posthumano” (King y Page, 2017: 35).⁷¹

Es así que el posthumanismo crítico, uno de los ramales del posthumanismo, denomina ese otro posthumanismo “transhumanismo”⁷², como un humanismo que atraviesa todas las epistemes, adaptándose a cualquiera como promesa patente de la superioridad, permanencia y excepcionalidad humana. A partir de un prominente texto del Renacimiento italiano, como es el discurso introductorio a las 900 tesis de Giovanni Pico della Mirandola, podemos retomar que esa superioridad humana consiste en una idea jurídica sobre escrutar todo desde el centro al tener en la mente los procesos, las causas, las leyes divinas y los misterios del cielo y de la tierra. Pero —y aquí es donde todo se complejiza— pasando el asunto del centro los rasgos de esa superioridad en la identidad humana se vuelven completamente ambiguos.

⁷¹ “...the use of technology in forms of biopolitical control, with the aim of reaffirming human values in a posthuman world”.

⁷² Esta diferenciación que hace el posthumanismo crítico de su antecesor tiene que ver con el ámbito disciplinario al que pertenecen ambos. El transhumanismo se ubica en el de la tecnología especulativa, en los proyectos de la ciencia posthumana, el cual retoma como una “manera de pensar” a la ciencia ficción. Se pregunta a dónde es que vamos cuando la figura humana pasa por los conceptos de antropogénesis y tecnogénesis. Como explica Colin Milburn en “Science Fiction and the Project of Post-humanism Science” (2015), el posthumanismo transhumano implica una transformación en la autoconformación de la historia del humano a través de su trascendencia material. Además, los transhumanismos (porque a su vez no es uno solo) se pueden dividir en: libertario, democrático y extropianismo, este último encabezado por Max More, cuya filosofía relacionada a la criogenia pertenece a un marco que postula valores y estándares que evolucionan con el fin de continuamente mejorar la condición humana. El posthumanismo crítico proviene de la teoría crítica, propone la deconstrucción de lo humano no sólo a través del futuro, de lo que podría llegar a ser, sino cómo es que se conformó la noción de lo humano cultural e históricamente. Según Francesca Ferrando, en su curso en línea “The Posthuman”, las ideas que orientan al posthumanismo crítico es que ya somos posthumanos y la pregunta de cuándo es que nos convertimos en humanos su directriz.

Tú, en cambio no contenido por estrechez alguna te la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te he consignado. Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informases y plasmases en la obra que prefirieses. (Della Mirandola, 1496)

Pico en su enumeración niega los binarismos con los que se pudieran construir los sujetos; una falta de destino y de definición que ya es en sí un antihumanismo: aquí atestiguamos las contradicciones del humanismo clásico. Valdría la pena considerar que el título dado a las *Novcientas tesis*, es decir, “Discurso de la dignidad del hombre”, es una escritura posterior propia de la consolidación del Humanismo, la pregunta oscilaría entre el antihumanismo de Pico o la anterioridad de Pico al Humanismo, ya que...

él nunca considera la posibilidad de que la definición aristotélica pueda contener un incipiente y autodeconstructivo proceso, un tipo de bomba de tiempo que lejos de establecer para la eternidad algo como la esencia del hombre anuncia el nacimiento de un sujeto animal. Por lo tanto, nunca considera las consecuencias que tendrá para ambos “hombre” y “animal” el nacimiento de una subjetividad así.⁷³ (Malabou, 2016)

Si esa bomba el tiempo ya ha estallado o está por estallar, entonces ¿de dónde nos llega esa posición humana en pedestal que se ha transformado por lo menos 500 años? La humanidad privilegiada es también la conciencia de la superioridad eurocentrista. Lo que este posthumanismo crítico propone es un posthumanismo situado históricamente y contextualizado que dé paso a una conceptualización de qué es lo que cuenta como humano. Rosi Braidotti en su libro introductorio *The Posthuman* (2013) ofrece la siguiente definición:

El posthumanismo crítico, argumenta ella, tiene su origen en las escuelas críticas como la de los postestructuralistas, los feminismos no universales y

⁷³ “He never considers the possibility that the Aristotelian definition might contain an incipient auto-deconstructive process, a sort of time bomb that, far from establishing for all time something like an essence of man, heralds the birth of an animal subject. He thus never considers the consequences that the emergence of such a subjectivity would have both for ‘man’ and for ‘animals’”.

las poscoloniales, en el hecho de que a cada uno de estos grupos le preocupa el entendimiento del sujeto individual y su lugar dentro de la estructura de la humanidad como conjunto. Ella señala a Edward Said, teórico de lo poscolonial, quien argumenta que “es posible ser crítico del Humanismo en nombre del Humanismo, y que, educado en sus abusos por la experiencia del eurocentrismo y el imperio, uno puede forjar un tipo distinto de Humanismo”.⁷⁴ (Braidotti, 2013: 47 en Shaw, 2015)

Esta definición empuja a los estudiosos latinoamericanos a confeccionar un posthumanismo crítico situado en sus contextos, sin embargo, esta confección por ningún motivo partiría de cero, su base estaría en los productos y las representaciones extrañas y hasta marginales como lo son las escrituras de ciencia ficción. Otros puntos desde donde podemos partir están quizá más alejados, pero nos dan un base y orientación, pienso, por ejemplo, en la defensa jurídica que realizó el fraile Bartolomé de las Casas como muestra de un humanismo alternativo. La siguiente tarea básica consistiría en continuar enumerando pensadores y teóricos que nos ayudaran a construir un cuerpo teórico posthumanista latinoamericano.

Animal en la ciencia ficción

Hacia esta contextualización de los posthumanismos y sus representaciones es que introduzco la pertinencia de revisar la ciencia ficción en Latinoamérica en el uso que hace de representaciones animales, al pensarlas como interfaces de realidades políticas: “un cuerpo en interfaz entre medios y entre lenguajes” (Giorgi, 2014: 249), así como en la información que nos proporcionan sobre qué es lo que cuenta como humano o qué es lo que cuenta como animal en estas sociedades, siendo a la vez la ciencia ficción un síntoma histórico en el ánimo de la reetiquetación que ya desplaza, por momentos, el significado humanista-nacionalista colocado sobre

⁷⁴ “Critical posthumanism, she argues, is rooted in critical schools like the poststructuralists, anti-universalist feminists, and post-colonialists, in that each of these groups is concerned with an understanding of the individual subject, as well as each subject’s place within the structure of humanity as a whole. She points to post-colonial theorist Edward Said, who argues that ‘[i]t is possible to be critical of Humanism in the name of Humanism and that, schooled in its abuses by the experience of Eurocentrism and empire, one could fashion a different kind of Humanism’”.

la literatura canónica.⁷⁵ “El animal no naturaliza, sino que politiza; el animal no remite a un universo pretecnológico, presocial, a una naturaleza originaria, sino que, al contrario, es un signo político que pone en entredicho las evidencias de lo humano, haciendo de los cuerpos una realidad en disputa” (Giorgi, 2014: 240).

El proceso de extrañamiento es fundamental en esto pues nos regresa a cuestiones de ética que ayudan a descentralizar lo humano y hablar de la vida: “La vida no es fundamento, [por]que no funda nada, que no es origen ni esencia, sino al contrario, vacío, desplazamiento, espaciamiento, experimento y errancia” (Giorgi, 2014: 103). Es posible que estos cuerpos sean algo más. ¿Qué elementos podemos rescatar del humanismo? Los más posthumanos. Existe la posibilidad de abrimos a “nuevas ontologías y nuevas políticas que no estén basadas en identidades esencialistas” (King y Page, 2017: 212)⁷⁶, como muestra la alianza metamórfica del narrador-protagonista de *Su nombre era Muerte*: “Porque si los hombres logran pactar con los moscos, cosa que será fácil, se abrirá ante las nuevas generaciones todo un mundo nuevo de cooperación con lo que llamamos animales inferiores, un mundo exento de gran cantidad de enfermedades y lleno de maravillas. Un mundo que yo conozco, y que yo les doy, que me deben a mí” (Bernal, 2015: 47).

El narrador nunca revela a lo largo de la novela su identidad humana; nos cuenta los motivos por los que llegó a la selva, pero no tiene un nombre o características explícitas por la que lo podamos llamar; perdió e intercambió todo lugar y sus distinciones políticas humanas a partir de una misantropía originaria. El narrador se instala en la selva al lado de otros cuerpos y no está solo cuando decide otorgarle al ruido (el zumbido mosquito) un sentido: “Una visión encarnada del significado busca los orígenes de las estructuras del significado en las actividades orgánicas de las criaturas con un cuerpo propio en interacción con sus ambientes en transformación” (King y Page, 2017: 178).⁷⁷

⁷⁵ Siempre me ha parecido interesante escuchar o leer el mismo juicio sobre que cierta parte de las producciones canónicas de la ciencia ficción, sobre todo de las más artísticas de lo que “realmente hablan” es sobre lo humano. Es decir, no importa qué tan extrañas se pongan las cosas, esta literatura siempre tendrá “un lado humano”. Si la ciencia ficción canónica habla de lo humano, entonces tal vez la ciencia ficción periférica “realmente” habla de lo no-humano.

⁷⁶ “[...]open up to] new ontologies and new politics that are not based on essentialist identities”.

⁷⁷ “An embodied view of meaning looks for the origins and structures of meaning in the organic activities of embodied creatures in interaction with their changing environments”.

No sólo accede a la organización de los moscos, también vive entre los lacandones y funda lazos con sus amigos Pajarito Amarillo, Hormiga Negra y el mosco Sol Bueno. El narrador resultaría ser “un *misnomer*, un nombre en torno a la imposibilidad misma de nombrar. Este cuerpo de la barbarie es un cuerpo mutante, pura inestabilidad de las especies, una línea de ambivalencia entre lo humano y lo animal” (Giorgi, 2014:191). Es Muerte, también porque redirige la transmisión de información y de organismos que hacen los mosquitos, según él le debemos que las enfermedades relacionadas con esa transmisión ya no maten a la población humana porque él, en nombre de toda ella, ha pactado con los mosquitos. Se ha enterado de la compleja organización en la que ellos mismos se definen: una sociedad global, estrictamente jerarquizada, en la que las cosas del deber ser son dictadas por consejos estratégicamente comunicados. Cada tantos miles de años, el más superior de todos dicta lo que todas las especies y variedades de mosquitos deben hacer y crear. Además, son los grandes consejos de mosquitos los que están a cargo de la administración de las reservas biológicas de la especie. En cuerpos de agua se almacenan los parásitos y “enfermedades” que son administrados después a conveniencia de los consejos, ahí también se decide el destino de las larvas de mosquito. Aparte de los consejos, el resto de la civilización mosquil se divide entre transmisores y recordadores. El narrador desde su choza puede conocer los fundamentos ideológicos de los mosquitos porque entabla diálogo con uno que poco a poco se vuelve su amigo: Sol Bueno, un mosco de la categoría de los lógicos, jefe de su escuadrón, que al morir puede ser remplazado por otro que conserva el mismo nombre y la misma información. Sol Bueno se encarga de interconectar al narrador con diferentes datos llevados hasta él por cuerpos-recordadores: “—¡Oíd la palabra del Gran Consejo, la palabra que me ha sido encomendada! De entre todas las razas existentes en el mundo, creemos que la humana es más razonable, y debemos buscar alianza con ella cuando se haya organizado lo bastante. Esto ha dicho el Gran Consejo, hace cuatro mil setecientos veintidós años, cinco meses y diez y nueve días” (58).

Los mosquitos perciben su propia especie como la más adaptada de todas las formas de vida, basados en su capacidad organizativa y en el poder de su técnica para repartir la muerte entre los organismos vivos, a través de las enfermedades, por lo que pueden a su vez reconocer cierta complejidad esperable en la organización humana que los hace intuir una evolución (quizá entendida como evolución social) en la que la comunicabilidad y la alianza entre inteligencias es

posible. La espera por las condiciones de organización más avanzadas en términos mosquiles nos habla de plataformas evolutivas especulativas que promueven la colaboración y el reacomodo de la conciencia de raza. Si un humano se puede comunicar con un mosquito, y un mosquito con un humano, entonces el humano en su mejoramiento sería un híbrido del mosquito y el mosquito un híbrido del humano. Pero ¿cómo leemos esta alianza metamórfica en el contexto de la ciencia ficción latinoamericana?

Hay una recurrencia notable en la historia de la ciencia ficción latinoamericana de obras que tratan, en sus narrativas, los temas de la evolución. Una de las causas de esta preocupación es que está ligada a esa dicotomía entre el estigma y la posición histórica que es la civilización y la barbarie. Rachel Haywood-Ferreira hace notar que la insistencia entre inferior-superior como paradigma y sentido de las representaciones de las especies se conecta con una tradición, por un lado del progreso nacional-social, y por el otro, con una idea lamarckiana de la evolución de heredar caracteres y mejorar en términos de ciudadanía nacional al alejarse de la barbarie: “los debates en torno a la evolución frecuentemente eran actualizaciones desplazadas del eterno debate entre la civilización y la barbarie” (2011: 13).⁷⁸ La agenda cambió a temas de involución cuando los autores fueron testigos del fracaso de los programas de nación proyectados hacia el mejoramiento: “‘la degeneración’ reemplazó a la evolución como la principal metáfora del día” (50).⁷⁹ El seguimiento de dichas metáforas es la familiar narrativa en la que la cúspide de ese mejoramiento humano es el hombre blanco: “Además, a la ley global lamarckiana de complejidad se le añadían valores axiológicos, de manera que la evolución conseguía seres vivos de cada vez mejor calidad (adaptativa al menos) hasta llegar al hombre blanco, cima de la evolución” (Castrodeza, 2009: 42).

En contraste con *Su nombre era Muerte*, y a la vez para ejemplificar esa tendencia, se encuentra “Yzur” (1906) de Leopoldo Lugones, afamado relato de la ciencia ficción en Argentina en el que un científico entrena a un mono que nombra Yzur para que éste hable el lenguaje humano por medio del entrenamiento de su cuerpo: “Él usa el lenguaje para volver a imponer la misma relación de superioridad-inferioridad que coloca como la causa de la involución de los simios

⁷⁸ “...discussions on evolution were often displaced reenactments of the eternal debate on civilization versus barbarism...”.

⁷⁹ “...‘degeneration’ replaced evolution as the major metaphor of the day”.

hace miles de años, mientras intenta que Yzur responda a las frases con las que ha empezado cada lección: ‘Yo soy tu amo’ y ‘Tú eres mi simio’” (Haywood, 2011:108).⁸⁰ El proyecto fallido de forzar al mono a hablar hasta que la expresión humana lo inunda termina con su muerte. Este proceder contrasta con la intención inicial del narrador de *Su nombre era Muerte*. De entrada, no es un científico y tiene la idea y la convicción de que se puede aprender el lenguaje de los moscos al averiguar: “...si eso que viene de la calle o del tumulto de los cuerpos es una palabra política que busca reordenar el mundo en común, o si es un mero ruido sin mayor consecuencia simbólica” (Giorgi, 2014: 80), antes de imponer el propio. Pero para esto el cuerpo del otro tuvo que sufrir una radicalización en su representación: nos habla de una conciencia distinta que, aunque presenta anacronismos humanistas en el discurso evolucionista que emplea, como tópico dentro de la ciencia ficción representa algo distinto: ya no es el extraterrestre que viene a regalarnos un conocimiento superior, sino que es el mosquito, metáfora de la incomunicabilidad comunicable, de lo incontenible y de la muerte masiva. *Su nombre era Muerte* moviliza las gramáticas de lo animal “con imágenes de posibilidad posthumana al explorar las fisuras de la sociedad, la raza y la especie” (Clarke, 2008: 162).⁸¹

Cuando se hubieron ido, le conté a Sol Bueno lo que pasaba, cosa que le dio mucha risa, y me hizo notar inmediatamente cómo la organización de los hombres era defectuosa, ya que el mando lo tenía uno igual a los otros y que la única forma de que ese mando fuera intachable era que quienes lo ejercieran fueran más fuertes que la comunidad junta o tan necesarios que ésta no pudiera pasarse sin ellos. (Bernal, 2015: 77)

Al escribir su propia *República* mosquil, es fácil dar un paso en falso hacia la lectura alegórica de *Su nombre era Muerte*. Sin embargo, en los próximos apartados ampliaremos la discusión sobre la viabilidad de esta apuesta por una lectura distinta a la humanista, ¿en qué consisten esas posibilidades de desmontar la clave humanista con la que leemos a todos los personajes?

⁸⁰ “He uses language to re-impose the same superior-inferior relationship he posits as the cause of simian devolution millenia ago, as he tries to get Yzur to respond to the phrases with which he has begun every lesson: ‘I am your master’ and ‘You are my ape’”.

⁸¹ “...with images of posthuman possibility. Probing the fissures of society, race, and species”.

El animal pueblo

Gabriel Giorgi en *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica* (2014) dice que encuentra cada vez más y más casos en la literatura (y en otras expresiones) latinoamericana contemporánea en los que se incluyen animales que dejan de funcionar exclusivamente como metáfora, “...sino que empieza[n] a funcionar en un continuum orgánico, afectivo, material y político con lo humano” (12). En *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, en “Mi tío el jagareté” de João Guimarães Rosa, en *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector, en *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued, entre otros y en el marco de la biopolítica es que nos muestra la interrelación de los modos del poder, al presentar desdibujadas las líneas divisorias entre lo animal, lo humano, los objetos. Estas formas de escritura ponen en evidencia las dinámicas por las que los cuerpos en la cultura se representan diferenciados. Para Giorgi la biopolítica, o sea el control de Estado de los cuerpos que configura quien vive y quien muere, trabaja sobre el exceso; en el hecho de que no toda la población humana cuenta como persona, en que las categorías políticas no son reductibles a los números: “...cuerpo y subjetividad nunca se superponen... población y ciudadanía tampoco coinciden: los modos del poder, dice la biopolítica, pasan justamente por ese exceso, eso irrepresentable, inasimilable, el resto que es la línea de sombra” (25). Y es aquí donde conviene regresar a “Ratas gigantes” (1990) en el uso que hace del cuerpo animal para referirse al pueblo.

Desde la década de los ochenta es que la gente en México se enteró de fuentes médicas o científicas que el SIDA había surgido en África a causa de la transmisión del virus por relaciones sexuales sostenidas entre “nativos” y “simios”.⁸² Los análisis realizados a los enfermos revelaban bacterias en el cuerpo que no eran habituales en los humanos. Las personas con inmunodeficiencia adquirida perdían, por así decirlo, la cubierta que los protegía de que el medio externo los invadiera y morían a causa de neuroinfecciones, infecciones a nivel pulmonar y diarreas. La representabilidad del horror (en términos humanistas) en la literatura en Latinoamérica dejó textos como *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin, y

⁸² Cabe destacar que la etimología grecolatina de “simio” es “simius”, es decir, un ‘similar, o un imitador’, pero nunca con un estatus igual al humano.

como interfaces de su inasibilidad, funciones peces⁸³ como los que cría el narrador en la novela. Lo que pretendo introducir aquí es que con estas enfermedades de alcances pandémicos no sólo el peligro es una latencia de la muerte sino de la eliminación de las especies, no a través de la muerte sino de la borradura de sus límites. En sí, lo que también sucede en “Ratas gigantes” es una búsqueda, igualmente simbólica por esa irrepresentabilidad que surge con la explosión demográfica en la Ciudad de México y las renegociaciones incluso morales que acarrea una distribución distinta de los cuerpos: “El cuerpo y la vida, allí donde son atravesados por los sueños y las pesadillas de la política, dejan de responder a las representaciones humanistas” (Giorgi, 126). La enorme ciudad ya no es la misma, sus tiraderos de basura y el metro que viaja por debajo de ella buscan una manera de reacomodarse en el imaginario y en ese proceso surgen interfaces animales que vuelven a poner el acento en la fragilidad taxonómica que jerarquiza a esos cuerpos: “...la biopolítica ilumina configuraciones en las que la vida, lo viviente no es inmediatamente traductible o expresable a través de lo humano” (31). A pesar de ser tan breve, “Ratas gigantes” es un texto intrincado que suelta explicaciones contradictorias y que en el tono periodístico no acierta a encaminar al lector por ninguna de ellas para que explique el origen de las ratas gigantes. Aunque sí parece que lo hace, no logra hacer una distinción entre los datos verdaderos y las historias inventadas, todo está revuelto consistentemente: “Se dice, por ejemplo, que millares de estas ratas gigantes se apiñaron en torno a la columna del Ángel de la Independencia y tras roerla, la hicieron caer sobre el Paseo de la Reforma como un árbol talado” (Borbolla, 1990: 118).

Este exceso de la categoría humano, es decir, lo que le sobra es el susceptible a la transformación y a la metaforización; las ratas, al parecer, siempre estuvieron ahí, pero en la integración de sus hábitats han quedado encerradas para

⁸³ Los peces, en esta novela, no son personajes propiamente y además ya hemos hecho explícito que convendría otro tratamiento para los animales y su presencia en un texto. Como metáfora no alcanzan a simbolizar los acontecimientos que suceden en el salón de belleza. Los peces son una presencia que permite leer transformaciones distintas en la vitalidad humana del ambiente narrativo, es decir, otra vez no son personajes, pero están cumpliendo varias funciones, una de ellas es la de confrontar lo que pudiera ser el acontecimiento principal de la enfermedad, la muerte y el encierro: “Recuerdo esa imagen. La primera que me llevó a escribir el libro *Salón de belleza*. Peces atrapados en un acuario, suspendidos en un espacio artificial que poco tiene que ver con el entorno donde la pecera está colocada. En las noches siguientes despierto presa de ataques de claustrofobia. Paso varias horas seguidas, especialmente las del amanecer, pensando con terror en el riesgo que tiene cualquiera de nosotros de quedar encerrado sin posibilidad de salida”. (Bellatin, 2004)

salir del subsuelo a realizar lo propio.⁸⁴ En el exceso como ámbito de acción de la biopolítica, “...la rata es la víctima privilegiada de las fantasías de exterminio de los seres humanos” (Giorgi, 2014: 283). Como habitantes de intrincados laberintos y de identidades inasimilables y mutables que el texto ciencia ficcional trata de estabilizar, las ratas son, en otra posibilidad, “...ratas gigantes, ratas falsas, meros perros disfrazados a los que se les ha injertado el pelambre grisáceo... para desviar la atención ahora que atravesamos por una difícil situación política” (Borbolla, 1990:117). En esta simbolización, las ratas también están relacionadas con una sexualidad distinta a la humana, las ratas representan el pueblo, porque el pueblo, en su exceso, también es posthumano. En el contexto mexicano, resulta casi obvia la correspondencia entre la multitud de ratas y la muchedumbre (no)humana apropiándose de espacios monumentales como el Ángel de la Independencia. Al respecto, Giorgi comenta sobre el carácter del pueblo como tropo:

El “pueblo animal” o la animalidad del pueblo en general funcionó (y funciona) en el repertorio de la cultura como mecanismo de deshumanización retórico o tropológico: la metaforización animal del pueblo suele interpretarse como la indicación de una falta, una carencia, una negación respecto de una humanidad realizada o posible; el animal indicaría eso que en el pueblo se marca como una falta respecto de una humanidad normativa o ideal. (Giorgi, 2014: 179)

Las representaciones posthumanas son sitios complejos y peligrosos, surgen en situaciones donde ya no es posible nombrar a lo humano como tal. El mosco, el perro y la rata son contestaciones biopolíticas, dejan de ser animales porque subvierten la jerarquía taxonómica que los construía como especie aparte y por debajo de.

⁸⁴ Desde hace dos años, los medios informativos han difundido la noticia de que las ratas se han apropiado de las calles de París. La noticia nos pone aquí en sintonía con el texto de Óscar de la Borbolla pues es otro ejemplo de la continuidad entre ratas, acumulación y multitudes. “¿La Ciudad de las Luces está infestada de ratas?’, se preguntaba el diario ‘Le Parisien’ ya el pasado septiembre, cuando el consistorio decidió intensificar los esfuerzos para acabar con estos animales que se concentran cerca del río Sena y en los lugares más concurridos” (El País, 2018)

Estados evolutivos y especies: una alianza metafísico-política

En un apartado anterior escribí que no era posible determinar la manera en que una especie puede ser superior o inferior a otra, sin embargo, la biología evolutiva moderna opera con una distinción similar, pero que se expresa, en otros términos. Considerando que podemos definir un estado evolutivo como una plataforma en un proceso compuesto por ancestros y estados actuales o descendientes, el proceso de la historia evolutiva parece ir de lo sencillo a lo complejo de los organismos. La complejidad a la que se refiere esta clasificación consiste en “una determinada función del número de partes distintas que configuran el objeto estudiado y de su grado de diferenciación” (Bascompte y Luque, 2012: 33). En principio, la complejidad se halla en la mezcla de diferentes células: “el biólogo evolutivo del desarrollo John Tyler Bonner propone medir la complejidad de un organismo sencillamente a partir del número de tipos celulares diferentes que lo constituyen” (Bascompte y Luque, 2012: 33). Cuando introducimos a esta clasificación una lógica temporal, los cambios en las estructuras tienden, en promedio, a mostrar que la complejidad de las especies actuales es mayor. Este movimiento a lo largo del tiempo en el que aumenta la complejidad es el lugar de lo que se conoce como especiación: “ha habido sin ningún género de dudas, un incremento neto del tamaño de los seres vivos, del número de sus células diferenciadas y de su complejidad orgánica... caben a continuación dos posibilidades: primera, que el incremento de complejidad haya sido ‘pasivo’ y segunda, que el incremento de complejidad haya sido ‘activo’” (Bascompte y Luque, 2012: 35). El incremento pasivo de la complejidad, a grandes rasgos, alimenta la hipótesis del equilibrio (genético), ésta se refiere a que no existe un alelo salvaje sino un conjunto de ellos que aparecen a frecuencias moderadas, es decir, que el cambio genético es más bien neutro porque no existe un alelo⁸⁵ específico que confiera mayor eficacia biológica. Existe, por lo tanto, una gran diversidad genética dentro de las poblaciones, pero este estado de equilibrio puede permanecer inalterable hasta que un cambio brusco y aleatorio promueva la especiación: “El motor aleatorio subyacente al cambio en las frecuencias génicas en una población se conoce bajo el nombre de deriva genética” (Bascompte y Luque, 2012: 98).

⁸⁵ “1. m. Biol. Cada una de las formas alternativas de un gen que ocupan el mismo lugar en los cromosomas homólogos y cuya expresión determina las características del mismo rasgo de organización, como el color de los ojos.” (DLE, 2018)

La herramienta que permite definir las relaciones evolutivas entre los organismos y que forma la base de la mayoría de los sistemas modernos de clasificación es la cladística. A través de cladogramas, es decir, diagramas en los que se esquematiza la historia evolutiva de un grupo de taxones, o sea, un grupo de organismos emparentados, es que asistimos a ordenamientos taxonómicos de las estructuras biológicas en el tiempo: “El primer organismo que apareció tenía que ser forzosamente sencillo, puesto que la historia evolutiva nos muestra que la complejidad siempre se forja sobre soportes previos. Existe un límite mínimo de complejidad y de tamaño para que un organismo sea viable” (Bascompte y Luque, 2012: 35). Regresando al ámbito de las representaciones que nos compete, la diferenciación entre un organismo sencillo y un organismo complejo, que podría implicar una jerarquización natural, empieza a rechazar la gradabilidad moral que se podía entender con los términos de superior e inferior. En la ilustración 1 encontramos un ejemplo de esta gradabilidad moral, que se articula en torno a una idea esquemática de la evolución. El primer término inferior corresponde un tipo de rata y el último superior a un humano. Lo que distingue a las etapas es un discurso moral sobre el aborto que evoluciona; el registro lingüístico de la enunciación cambia a cada nivel.



Ilustración 1. Evolución y gradabilidad moral.

Para concluir este apartado, otro concepto importante de la biología evolutiva es el morfoespacio o representación de las posibles formas y estructuras de un organismo. El morfoespacio, nuevamente, se define en términos de complejidad. Es una representación tridimensional que pretende mostrar (con especial atención) las regiones olvidadas por la evolución, sus ejes son: 1) complejidad de desarrollo (cantidad de células diferenciadas), 2) complejidad cognitiva (capacidad de los órganos para procesar información), y 3) estado físico (fases de la materia). En especial, el morfoespacio está asociado a la biología sintética, rama de la biología evolutiva que es guiada por la pregunta: ¿son viables todas las estructuras biológicas? La biología sintética persigue la creación de nuevos organismos a través de la ingeniería de tejidos, una labor que ha pasado de la simulación virtual a la recreación y construcción en el laboratorio de dispositivos con funciones como las de un órgano real y que incluso contemplan la posibilidad de mejorarlos y hacerlos más eficientes. El ámbito de acción de esta disciplina es los límites de lo posible: “contemplar el universo de todas las estructuras biológicas posibles” (La ciencia en el mundo, UNAM). Sin embargo, me gustaría añadir, que la ética que parece dibujarse en la aplicación de estas disciplinas científicas es la de un transhumanismo por su camino hacia el mejoramiento de la fisiología, específicamente humana.

En 1977, George Gaylord Simpson, uno de los paleontólogos más influyentes del siglo XX, escribe *El sentido de la evolución*. En particular, para hablar de ética científica, es decir, el sentido que se le da a las acciones a nivel filosófico, siempre trato de poner especial atención a las conclusiones que la literatura de ciencia nos ofrece; después del planteamiento de los problemas, del estado de la cuestión, de la exposición experimental y de la demostración, aparecen al final enunciados que, dependiendo de la institución o sus autores, a veces resultan descuidados. Es ahí donde la ideología se deja ver y nos permite hacer lecturas sobre el compromiso humanista que tiene la institución científica.

En el caso de *El sentido de la evolución*, el capítulo XII, el concluyente, se refiere a “El futuro del hombre y de la vida”, Simpson reencarrila (no es el primero, ni el único, ni el último) el sentido antihumanista darwiniano de la evolución al depositar el futuro de ésta en las manos del *hombre*. La evolución no tiene un sentido por sí misma y también puede decirse que sus caminos son inescrutables, sin embargo, la activa intervención del humano en la ecología del mundo parece dictar la dirección de la evolución común. Aunque excede los propósitos de esta

tesis, hay que mencionar que, a partir de la Revolución Industrial, para pensadores como Eugene F. Stoermer, la era en que vivimos, una sección del Holoceno, se ha ido llamando Antropoceno. Esta responsabilidad del sentido de la evolución al leerse en clave humanista deviene en una serie de preceptos morales y éticos en autores como Simpson: “Es responsabilidad nuestra y de nuestros descendientes asegurar que el futuro de la especie sea progresista y no retrógrado. Las tareas inmediatas son las de trabajar para la continuación de nuestra especie, para evitar una autoextinción prematura, apaciguar las disputas ideológicas y progresar hacia un estado mundial moralmente bueno” (Simpson, 1977: 288).

La idea de la evolución social ya no parece descansar al margen de la evolución biológica, sino que en los hechos técnicos y en el propio descubrimiento de los mecanismos de la evolución parecen estar ligadas. La eugenesia, ahora tecnogénesis, también espera las abstracciones humanistas y conceptualizaciones de “lo mejor”. ¿Qué es lo mejor para futurizar? ¿Cuáles son los rasgos a eficientar?... “La única posibilidad de progreso conveniente parece residir en la selección social, voluntaria y positiva, para producir en los descendientes nuevos y mejores sistemas genéticos y para volcar la reproducción diferencial hacia los que poseen sistemas y genes deseables... en cuanto sepamos cuáles son los sistemas y los genes humanos deseables y cómo reconocerlos...” (Simpson, 1977: 286).

Ahora lanzo dos preguntas: 1) ¿Qué no las representaciones de vida biológica que nos ofrece la ciencia ficción son, en un sentido textual, también, una biología sintética? 2) ¿Y si ese atolladero que representa la responsabilidad humana del mundo se pudiera deconstruir políticamente?

Para comenzar a responder estas preguntas, este trabajo ha dedicado una parte de su quehacer a situar la estrecha relación entre los conceptos de humano y animal. En el capítulo 3 vimos que esta diferencia también se actualizaba al interior mismo del humano, es decir, que éste se identifica como un animal pero que en “esencia” es diferente. Ahora veremos que la manera en que se asume esa animalidad propia también ha sufrido y sufrirá cambios históricos. Desde la filosofía teórica, Giorgio Agamben, en su libro *L'Aperto. L'uomo e l'animale*, utiliza una amalgama de sistemas filosóficos para establecer estas diferencias. Primero y definitivamente hay que dejar de pensar al humano como una articulación de un ser natural más un ser social: “Debemos, en vez, comenzar a pensar al hombre como eso que resulta de la desconexión de estos dos elementos,

e investigar no el misterio práctico de su conjunción, sino aquello práctico y político de la separación” (Agamben, 2014: 24).⁸⁶

Al parecer, la biología evolutiva en vez de trabajar con especies, emplea taxonomías que esquematizan (a partir de modelos matemáticos) más la vida en términos de estructuras, de órganos y de poblaciones. “Observemos que para encontrar un patrón... nos ha sido necesario movernos en la jerarquía taxonómica:⁸⁷ hemos pasado de centrarnos en las especies como unidad taxonómica, a centrarnos en clados como géneros. El carácter que ‘protege’ durante un episodio de extinción en masa no es propio de una especie, sino propio de un nivel jerárquico superior como el género” (Bascompte y Luque, 2012:140).⁸⁸

Creo que, para continuar hablando sobre estados evolutivos, para el caso de este trabajo, a nivel de especie, habría que discutir la conformación y separación política que otros autores han visto en *homo sapiens* y que desmontan la unidad especista. ¿Qué sentido podrían tener estos estados evolutivos si no hubiera una delimitación natural de especie? Como revisamos también en el capítulo 3, la ontología humana es extraña porque sus límites son más bien fluctuantes.⁸⁹ Para seguir investigando a pesar de estas fluctuaciones, el postantropocentrismo nos invita a la propia historia del *antrophos*, concepto milenario que originalmente nunca incluyó a cada humano, se constituyó, más bien, como una categoría exclusiva. La base griega heredó al *humanus* latino la noción de todo lo que no era humano, esto es: los bárbaros no son humanos, los dioses no son humanos e,

⁸⁶ “Dobbiamo invece imparare a pensare l'uomo come ciò che risulta dalla sconnessione di questi due elementi e investigare non il mistero metafisico della congiunzione, ma quello pratico e politico della separazione”.

⁸⁷ La especie es, dentro de las categorías taxonómicas, el nivel más inferior de clasificación, seguido de género, familia, orden, clase, etcétera.

⁸⁸ Un género puede estar compuesto por más de una especie.

⁸⁹ Hace no tanto, en el 2017, bajo la noticia de que “El *homo sapiens* es 100,000 años más viejo de lo que se creía” nos enteramos que en Djebel Irhoud, un yacimiento arqueológico en Marruecos, se encontraron nuevos restos óseos que pondrían una morfología muy cercana a la del *homo sapiens* moderno a una distancia de 300,000 años y no a 200,000 como antes se creía. Los arqueólogos a cargo del proyecto declararon lo siguiente: “‘Nos alejamos cada vez más de esta visión lineal de la evolución humana como una sucesión de especies’, coincidió Hublin. Por otra parte, Balzeau advirtió contra la tendencia de creer que el *homo sapiens* sobrevivió al resto de las especies por ser superior. ‘Durante mucho tiempo, exageramos las características del *homo sapiens*, sobre todo las capacidades de nuestro cerebro’. Pero estudios recientes mostraron que ‘no había grandes diferencias en términos de valor, comportamiento o complejidad entre el *homo sapiens* y el neandertal. Es frustrante, pero no sabemos por qué seguimos existiendo y los otros desaparecieron. Creemos a menudo que somos un logro evolutivo, pero se debe también al factor suerte que sigamos aquí!’” (El País, 2017).

igualmente, la gente no educada tampoco era humana. Esta categoría se ha ido modificando hacia otras direcciones, se han llegado a incluir a otros sujetos, pero se sigue excluyendo a otros, sobre todo en la discusión cotidiana del sexismo, el feminicidio, la esclavitud moderna y la matanza, la cual se habilita por la condición de ser menos humanos:

Las características del rostro humano son –por un tiempo– de tal manera indecisas y aleatorias, que siempre están en el acto de deshacerse y de borrarse como aquellas de un ser momentáneo: “¿Quién puede decir – escribe Diderot, en la *Reve de d'Alambert*– si este bípedo deforme, alto, solo con cuatro pies que en las vecindades del polo se llama todavía hombre y que no tardará en perder este nombre si se deforma un poco, no es la imagen de una especie que pasa?”.⁹⁰ (Agamben, 2014: 37)

Por lo tanto, ante esta incertidumbre determinada por la movilidad del *antrophos*, la filosofía ha buscado otra concepción materialista para explicarse la existencia de la humanidad relacionada a sus modificaciones históricas. Siguiendo el modelo Deleuziano, Agamben propone que lo humano es una máquina óptica capaz de producir humanidad dependiendo de las exclusiones de la época.

Homo sapiens no es, por lo tanto, ni una sustancia ni una especie claramente definida, es, más bien, una máquina o un artificio para producir el reconocimiento de lo humano. Según el gusto de la época, la máquina antropogénica (o antropológica...) es una máquina óptica (tal es, según los estudios más recientes, también el dispositivo descrito en el *Leviathan*, cuya introducción quizás Lineo dibujó en su sentencia: *nosce te ipsum, read thy self...*).⁹¹ (Agamben, 2014: 34)

⁹⁰ “I tratti del volto umano sono –ancora per poco– così indecisi e aleatori, che essi sono sempre in atto di disfarsi e di cancellarsi come quelli di un essere momentaneo: ‘Chi può dire –scrive Diderot nel *Reve de d'Alambert*– se questo bipede deforme, alto soltanto quattro piedi, che nelle vicinanze del Polo si chiama ancora uomo e che non tarderebbe a perdere questo nome se si diformasse ancora un po', non sia che l'immagine di una specie che passa?’”.

⁹¹ “Homo sapiens non è dunque né una sostanza né una specie chiaramente definita: è, piuttosto una macchina o un artificio per produrre il riconoscimento dell'umano. Secondo il gusto dell'epoca, la macchina antropogenica (o antropológica, come potremmo chiamarla riprendendo una espressione di Furio Jesi) è una macchina ottica (tale è, secondo gli studi più recenti, anche il congegno descritto nel *Leviathan*, dalla cui introduzione forse Linneo ha tratto il suo motto: *nosce te ipsum, read thy self*”.

Once años antes de “La última guerra” de Amado Nervo es que se publica por primera vez *La máquina del tiempo* de H. G. Wells, texto fundacional no sólo en la utilización de los recursos estilísticos que da la Revolución Industrial al viaje en el tiempo, sino de la ciencia ficción anglosajona en general. El viajero en el tiempo construye su máquina haciendo énfasis en los materiales prototípicamente asociados a la explotación colonialista finisecular, tales como el cobre, el marfil y el carbón que utiliza. El viaje que realizara el protagonista está imbricado en la novela, por lo que, como principal mecanismo de verosimilitud, la realidad del viaje depende de los detalles y los restos materiales que el viajero pueda introducir en su relato. Por error, cuenta, es que empuja la palanca que monitorea el desplazamiento en el tiempo del artefacto hasta su límite, dígase hasta el límite de la humanidad: “Empujé la palanca hasta su posición extrema” (Wells, 2017: 34). Cuando llega al año 800,000 y tantos y es recibido por delicadas criaturas que lo conducen a través de ese mundo futuro, él busca leer y entender una humanidad a partir de la obsesiva idea de la evolución y continuamente se enfrenta a la no correspondencia de ese mundo con sus expectativas. Por un lado, descubre que estos “nuevos humanos” son todos hermosos y de rasgos angelicales, pero todas sus prácticas parecen primitivas y a decir verdad su existencia no tiene ningún sentido trascendente; por el otro, un miedo intrínseco al mejoramiento de la especie lo hace poner en duda sus propias percepciones, al no entenderse como inferior, en términos animales, a los Eloi. “¿Qué haría si en ese intervalo la raza había perdido su virilidad, desarrollándose como algo inhumano, indiferente y abrumadoramente potente? Yo podría parecer algún animal salvaje del viejo mundo; el ser más espantoso, debido a nuestra semejanza, un ser inmundo que habría que matar de inmediato” (Wells, 2017: 39).

Cuando los Morlocks roban y esconden la máquina del viajero, simbólicamente representa que su máquina antropogénica ha dejado de producir efectivamente la identificación de lo humano. El viajero no entiende cómo es que después de tantos miles de años el progreso esperado parece haberse confundido en el camino al perfeccionamiento. Aquí es donde describe a los Eloi en términos femeninos: “... [entonces] percibí que todos tenían la misma forma de vestido, la misma cara imberbe y suave, y la misma morbidez femenina de miembros” (Wells, 2017: 49).

Los Morlock, en distinto modo, se le aparecen como una rama alterna, descendientes de los obreros que trabajaban en la industria y en el ambiente del

subsuelo. Hacia el final de la novela sus asunciones se muestran equivocadas con respecto a estas criaturas, más monstruosas y animales que antropomorfas: “¿Y qué viene a hacer, me pregunté, este Lemur en mi esquema de una organización perfectamente equilibrada?” (Wells, 207: 77).

Ahora: ¿En qué es distinta la humanidad animal que presenta Amado Nervo de la humanidad animal de Wells en relación a los estados evolutivos? La novela corta de Amado Nervo no es tan ambiciosa en el desplazamiento en el tiempo como lo es la de Wells, y su relato es también menos veloz y lineal, pues primero hace memoria de la Revolución Francesa, después, avanza un poco, hacia el año 2030 y postula una Revolución Social, entendida como de base comunista. Dicha guerra es el germen para que la humanidad, en conjunto, asista a una transformación: “Inútil sería insistir sobre el horror y la unanimidad de esta última revolución, que conmovió la tierra hasta en sus cimientos y que de una manera tan radical reformó ideas, condiciones, costumbres, partiendo en dos el tiempo... Sólo haremos notar que, hasta la propia fisonomía de la especie, merced a esta gran conmoción, se modificó...” (Nervo, 1906). Pero la verdadera guerra que da el título a la novela es la que sucede hacia el año 5532, año en que los animales se sublevan.

Los humanos a pesar de su “aprendizaje de sangre”, en su ignorancia suprema no advirtieron en sus siervos animales, los signos de la organización. Uno de los rasgos que comparten discursivamente Nervo y Wells es lo determinante de la división de clases de acuerdo a los rasgos físicos. En términos de políticas nacionales, Nervo es de una imaginación más específica al hablar, por ejemplo, de los Estados Unidos Europeos, nación que se conformaría hacia el año de 1916. Es decir, Nervo trata de hacer muy explícitas conexiones históricas entre los futuros pasados humanos y su futuro animal con la explosión de la guerra animal. Debido a la excepcionalidad de su naturaleza, los humanos de la Nueva Era dedican todo su tiempo a la contemplación, mientras que sus animales se encargan de las tareas que implican esfuerzo físico, de su cuidado y están destinados a asegurar la alimentación. En aquel gimnasio de mamíferos que describimos anteriormente en la presentación del texto es que asistimos a estados anteriores de humanidad hechos explícitos por los animales:

Entonces seremos nosotros dueños de la tierra, volveremos a serlo, mejor dicho, pues que primero que nadie lo fuimos, en el albor de los milenios, antes de que el antropoide apareciese en las florestas vírgenes y de que su

aullido de terror repercutiese en las cavernas ancestrales... El progreso, que es la condición de todo lo que alienta, no nos exceptuaba de su ley; y a través de los siglos, algo divino que había en nuestros espíritus rudimentarios, un germen luminoso de intelectualidad, de humanidad futura, que a veces fulguraba dulcemente en los ojos de mi abuelo el perro, a quien un sabio llamaba en el siglo XVIII (post J.C.) un candidato a la humanidad; en las pupilas del caballo, del elefante o del mono, se iba desarrollando en los senos más íntimos de nuestro ser, hasta que, pasados siglos y siglos floreció en indecibles manifestaciones de vida cerebral... (Nervo, 1906)

En términos de Agamben eso que es lo animal que lleva el ser humano dentro es lo que siempre trata de mejorar: “El animal es lo que el hombre, indiscutiblemente, custodia y lleva hacia la luz” (Agamben, 2014: 77).⁹² Sin embargo, me causa curiosidad como estas máquinas en la transición hacia el siglo XX sólo van hacia el futuro. Para la evolución moderna, supuestamente, en términos de complejidad, es imposible avanzar hacia estructuras más sencillas la irreversibilidad como lógica. Las funciones y los nuevos órganos se han montado sobre otras estructuras y no hay vuelta atrás, y, sin embargo, siguen existiendo tal como existieron hace millones de años organismos más sencillos, pero ese es otro tema... Aun así, la diferencia más notable que encuentro entre *La máquina del tiempo* y “La última guerra” es que la primera va sin un aparente retorno hasta la última playa del último atardecer en el mundo, mientras que la segunda apuesta por una repetición muy parecida a aquel *giro animal* que ya hemos revisado: “Después, a su vez, perfeccionados y serenos, morirán para dejar su puesto a nuevas razas que hoy fermentan en el seno oscuro aún de la animalidad inferior, en el misterio de un génesis activo e impenetrable...” (Nervo, 1906).

Si se permite la analogía, en “La última guerra” lo que opera es la concepción gradualista de la evolución, es decir la de la transformación gradual de las especies a lo largo del tiempo, pero no solamente, sino que también Nervo intuye, de manera opuesta, el cambio brusco de la deriva genética al haber escogido como escenario de su narrativa dos guerras “quebrando en dos el tiempo”. Otra cosa que se debería tomar en cuenta es que la evolución trabaja en distintos niveles, díganse órdenes de magnitud o díganse distintos mundos. Los estudios

⁹² “L'animale è l'Indischiudibile che l'uomo custodisce e porta come tale alla luce”.

microevolutivos, por ejemplo, en la rama de la genética de poblaciones, han adquirido mucha validez en el terreno científico, pero a niveles macro la situación es distinta. Al considerar periodos geológicos, escalas temporales muy grandes, donde no es posible hacer experimentos (ahí y más allá del año 800, 000 como escribiera Wells), nos podemos preguntar no sólo por la génesis de familias taxonómicas sino por ¿quién y qué máquina antropogénica imagina y produce humanidad? “El hombre ya ha juntado su telos histórico y no queda más, para una humanidad convertida una vez más en animal, que la despolitización de las sociedades humanas a través del despliegue incondicionado de la *oikonomía* o la suposición de la misma vida biológica como una tarea política (más bien impolítica) suprema” (Agamben, 2014: 79).⁹³

Dos escenarios, dicotómicos por desgracia, anuncia Agamben sobre el futuro de la humanidad en su lectura de la obra de Heidegger. En esta tesis busco establecer una correspondencia entre ambos con un transhumanismo y con un posthumanismo crítico respectivamente. El primero es sobre gobernarla y tecnificarla, el segundo sobre entregarse al abandono de la especie:

Dos escenarios son, en este punto, posibles para el punto de vista de Heidegger: a) el hombre poshistórico no custodia más su propia animalidad en tanto que ésta no se puede cerrar, sin embargo, busca gobernarla y hacerse cargo de ella a través de la técnica; b) el hombre, el pastor del ser, se apropia de su propia latencia, de su propia animalidad, que no yace escondida ni es hecha objeto de dominio, pero que se piensa como tal, como puro abandono.⁹⁴ (Agamben, 2014: 82)

Con esta serie argumentativa, creo que bien se puede obtener una lectura de que las *especies* representadas en nuestras narrativas no son linajes distintos al *homo sapiens*, al cual hemos abandonado ya: “Casi que la determinación de la

⁹³ “...l'uomo ha ormai raggiunto il suo telos storico e non resta altro, per un'umanità ridiventata animale, che la depoliticizzazione delle società umane, attraverso il dispiegamento incondizionato della *oikonomía*, oppure l'assunzione della stessa vita biologica come compito politico (o piuttosto impolitico) supremo”.

⁹⁴ “Due scenari sono a questo punto possibili nella prospettiva di Heidegger: a) l'uomo poststorico non custodisce più la propria animalità in quanto indischiudibile, ma cerca di governarla e prenderla in carico attraverso la tecnica; b) l'uomo, il pastore dell'essere, si appropria della sua stessa latenza, della sua stessa animalità, che non resta nascosta né è fatta oggetto di dominio, ma è pensata come tale, come puro abbandono”.

frontera entre el humano y el animal no es una cuestión, entre otras, que discuten filósofos y teólogos, científicos y políticos, más bien es una operación metafísico-política fundamental, en la cual solamente una cosa como ‘hombre’ puede ser producida” (Agamben, 2014: 28).⁹⁵ Son más bien humanidades/posthumanidades futuras, estadios posibles del devenir humano: devenir mosquito, devenir perro, devenir rata. Su aparente inferioridad está situada en su contexto de producción ciencia ficcional periférica, la cual no sólo la dota de un sentido histórico (especiación), sino que puede leerse con la dirección involutiva de su crítica.

Medios extraños: la gramática mosquil, el fonotelerradiógrafo y la ucronía periodística

Antes de hacer conclusiones sobre identidades posthumanas y con el objetivo de presentar al lector un ejercicio literario acabado es que introduzco este apartado final hacia la conformación de algo como una incipiente teoría narrativa posthumana. Este intento nos sería útil para analizar un texto más allá o, sencillamente, en otra dirección que la de los sistemas alegóricos humanistas.

Esta teoría partiría desde cuatro lugares: el primero sería la teoría narrativa contemporánea. Yo utilizo en específico los ensayos de Luz Aurora Pimentel, en los que con un pensamiento analítico repasa todas las instancias de la narración. Aunque todas estas instancias se verían modificadas al ser pasadas por la crítica posthumana, es decir, en las que una entidad posthumana es capaz de narrar, pienso que las instancias en las que descansaría mayormente esta propuesta, en relación a *Su nombre era Muerte*, “La última guerra” y “Ratas gigantes” son: la identidad del personaje, la identidad del narrador y las condiciones imbricadas de narrador y narratario.

En segundo lugar, estaría el trabajo de Bruce Clarke y su libro *Posthuman Metaphormosis: Narrative and Systems* (2008), que estudia las instancias narrativas cuando ocurren transformaciones corporales posthumanas en los personajes, a través de la teoría de sistemas y de los estudios de medios.

⁹⁵ “Quasi che la determinazione della frontiera fra l'umano e l'animale non fosse una questione fra l'altre di cui discutono filosofi, teologi, e scienziati e politici, ma un'operazione metafisico-politica fondamentale, nella quale soltanto qualcosa come un ‘uomo’ può essere deciso e prodotto”.

La tercera sería una de las hipótesis más ambiciosas de Jorge Luis Borges, contenida también en su narrativa. Esta trata sobre la infinita incrustación de medios de los que se sirve la narración y que se nos muestra de manera parcial. En mi aportación, en esa serie de incrustaciones, en algún sitio de la mediación algo se escapa de la proyección de “la vida humana”, toda vez que ya traté de exponer su posible deconstrucción política e histórica en los inicios de este capítulo.

Por último, me apoyaré de manera directa en el ensayo titulado “Dark Media” de Eugene Thacker, contenido en el volumen *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation* (2014), localizado en el área de los estudios de medios. En ese ensayo, Thacker teoriza sobre la mediación en función de su propia anulación, es decir, sobre la antimediación o, en otras palabras, el ánimo de mediar entre aquello que nos es inaccesible.

Para aterrizar estas lecturas ocuparé los medios incrustados en estos relatos que hemos introducido como ciencia ficción en México. Éstos son: 1) la gramática mosquil [Ilustración 2], 2) el aparato [Ilustración 3] y sus rollos fonotelerradiográficos [Ilustración 4] de “La última guerra” y 3) la ucronía periodística [Ilustración 5] de “Ratas gigantes”. En este apartado no sólo analizaremos su construcción ciencia ficcional, sino las consecuencias que tiene la aparición de medios de este tipo.

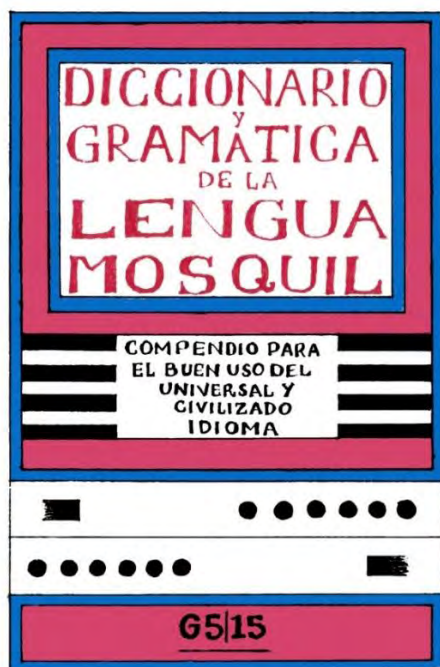


Ilustración 2. Gramática mosquil de la serie Medios extraños, inspirado en *Su nombre era Muerte* de Rafael Bernal. Diseño: Ximena Jiménez. Ilustración: Jonathan Rosas Oseguera

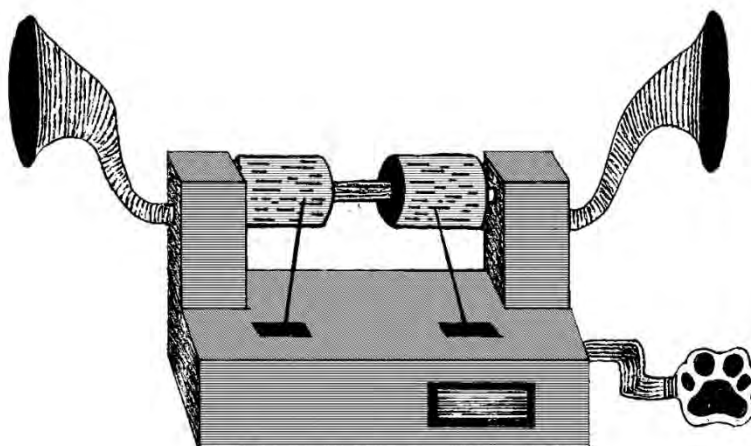


Ilustración 3. Fonotelerradiógrafo de la posguerra. De la serie Medios extraños, inspirado en "La última guerra" de Amado Nervo. Diseño: Ximena Jiménez. Ilustración: Jonathan Rosas Oseguera

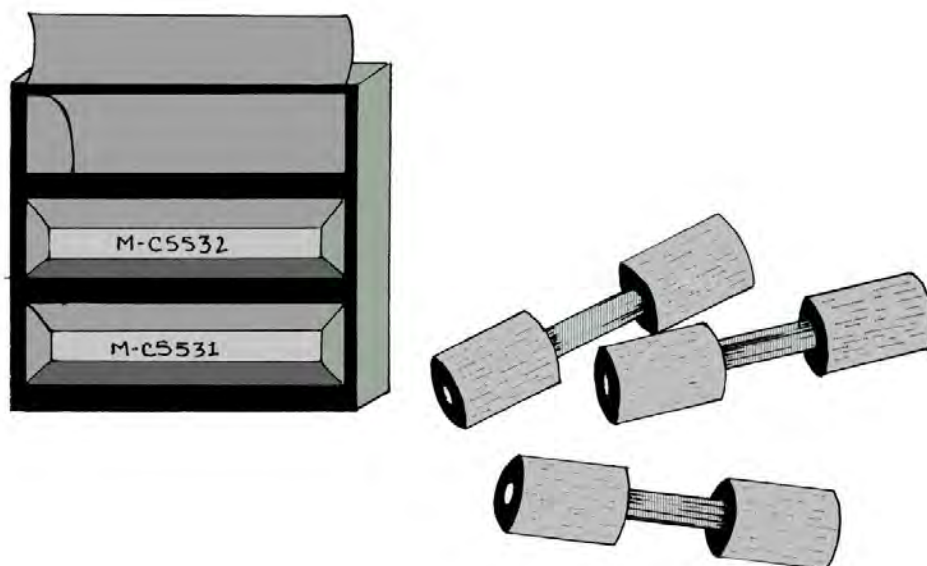


Ilustración 4. Rollos fonotelerradiográficos. De la serie Medios extraños, inspirado en "La última guerra" de Amado Nervo. Diseño: Ximena Jiménez. Ilustración: Jonathan Rosas Oseguera



Ilustración 5. Ucronía periodística. De la serie Medios extraños, inspirado en "Ratas gigantes" de Óscar de la Borbolla. Diseño: Ximena Jiménez. Ilustración: Jonathan Rosas Oseguera

Ya bastante lejos de la definición de personaje que citara yo de E.M. Forster, el personaje como categoría se entiende, contemporáneamente, no como una persona sino como una construcción, como un conjunto de posiciones sintácticas y coincidencias semánticas con función actancial en un texto, es decir, la existencia del personaje por principio no se da como una extensión de la vida humanizada, no como una extensión de esto que reconocemos como nuestro mundo.

La pregunta que aquí se dibuja es: ¿cómo podríamos leer estas coincidencias semánticas, sintácticas y de lenguaje que son el mosquito, el perro y la rata sin el código por excelencia, el código humanista? La respuesta atiende a su propia presencia entre medios. Estas narrativas no son sólo una novela, una novela corta y una crónica respectivamente, sino que están reportadas desde la imbricación. En el epílogo de *Su nombre era Muerte*, el lector se entera de que el material que ha estado leyendo de la pluma de su protagonista, ya sea un diario, una gramática o lo que él anuncia como un diccionario, se ha perdido. El papel de

sus documentos es utilizado por sus amigos lacandones para hacer barcos de papel que arrojan al río. El coronel Pérez, encargado del caso, y el verdadero narratario de la historia, ha seguido la pista de la muerte de los antropólogos que se internaron en la selva, él ha sido un lector más de esta aventura. Pero si se ha perdido un material que dábamos por leído no queda claro hasta dónde llega la historia y en qué lugar de la diégesis se encuentra lo que acabamos de leer. Si quisiéramos acceder a la sociedad de los mosquitos a través de la descripción de su lenguaje, sólo tendríamos la opción de confiar en las palabras de ese manuscrito incompleto cuyas escrituras quedan flotando entre el narrador, el narratario y el lector; en *Su nombre era Muerte* anulación y presencia son una misma cosa.

El coronel Pérez cerró el cuaderno y le pidió a Pajarito Amarillo que le diera los otros cuadernos y las primeras hojas que faltaban en el que había leído.

—Kukulcán, el blanco, el bueno, nos enseñó a hacer barcos de papel y lanzarlos por el río para que las aguas se llevaran a los malos espíritus. Diariamente hemos tomado veinticuatro hojas, a diario desde que Kukulcán se fue de entre nosotros. (Bernal, 2015 :185)

Otro narratario que aleja al lector de la entidad posthumana es el de “La última guerra”. Como una memoria que llega al futuro, —con la misma función de aquel sistema enciclopédico que aparece en la película animada *Animatrix* (2003) para explicar a su usuario las causas de un mundo que nos es ajeno y no humano— el supuesto hombre se encuentra grabando los rollos fonotelerradiográficos, que explican el mundo antes y durante el año 5532, a través de un medio sonoro que yo imagino en consonancia con el diseño de las tecnologías del fin de siglo XIX. En su relato, el narrador introduce la idea de un narratario posthumano, algún ser que pueda escuchar su relato como “pedazo de historia”.

Para que los que oyen esta historia puedan darse una cuenta más exacta y más gráfica, si vale la palabra, de los hechos que precedieron a la revolución, a la rebelión debíamos decir, de los animales contra el hombre... La humanidad estuvo a punto de perecer por completo; su fin absoluto llegó a creerse seguro (seguro lo creemos aún)... y a la hora en que yo, uno de los pocos hombres que quedan en el mundo, pienso ante el fonotelerradiógrafo estas líneas, que no sé si concluiré este relato

incoherente que quizá mañana constituirá un utilísimo pedazo de historia... para los humanizados del porvenir, apenas si moramos sobre el haz del planeta unos centenares de sobrevivientes, esclavos de nuestro destino, desposeídos ya de todo lo que fue... (Nervo, 1906)

De la misma manera, cabría preguntarnos, ¿a quién van dirigidas las ucronías de Óscar de la Borbolla toda vez que un texto periodístico presupone un lector que busca la veracidad en sus páginas? ¿A quién están dirigidas las noticias y crónicas de lo alternativo? ¿Quién o qué es el narratario de la especulación si no lo somos nosotros lectores?

Aquí, por fines de espacio temático, omitiré deliberadamente muchas consideraciones conceptuales que teje Clarke en su libro e iré directo al ámbito que me interesa: la incrustación de una narrativa en otra narrativa siempre y cuando en ella se reporte un actante posthumano. El propio Bruce Clarke cita el ensayo de Borges “Magias parciales del Quijote”, en el que leemos esta hipótesis sobre la narrativa narrándose a sí misma, cuando en el *Quijote* encontramos en un librero el *Quijote*, y en el *Ramayana* a Valmiki narrando el *Ramayana*:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que, si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben. (Borges 2013, 210-211)

Es para explicar el juego metadieético que Clarke (94-126) retoma a teóricos de la narrativa como Todorov y Mieke Bal, para hablar de los sistemas y su posible autorreferencialidad. Clarke recuerda esas metáforas, ahora tomadas en sentido literal sobre “la vida del texto” y concluye que, si uno de los rasgos de los sistemas vivos es su autorreferencialidad o la capacidad de construirse a sí mismo —que él ha propuesto llamar *autopoiesis* a lo largo de su libro—, entonces, el juego metadieético no sólo es una curiosidad retórica, sino un mecanismo indispensable de lo que se quiera considerar como viviente: aquello que tiene vida debe de tener

la capacidad de narrar(se): “Para los personajes, para ser capaces de vivir, deben narrar” (Todorov en Clarke, 2008: 98).

En el esquema más básico, pero también el más vigente de la comunicación, se encuentran los dos elementos necesarios de la ontología humana, estos son el sujeto y el objeto. Pero la historia de la mediación es larga y, según el filósofo McKenzie Wark en su ensayo “Furious Media: A Queer History of Heresy”, contenido también en *Excommunication* (2014), la comunicación religiosa, en particular, la comunicación católica y sus ritos, constituye el antecedente del moderno circuito de la comunicación. Dios, sus sacerdotes y sus creyentes refuerzan el esquema del circuito de la comunicación finisecular que Claude Shannon llevara a sus últimas consecuencias. En el esquema se define la comunicación en términos de un sujeto A que envía un mensaje a través de un medio a un sujeto B, así como Dios puede recibir a través de algo o alguien una plegaria, una petición.

“Dark Media” desarrolla una teoría especializada para el género terror, la cual retomo con sus respectivas modificaciones para la ciencia ficción. Eugene Thacker escribe sobre las implicaciones mediales que tienen la aparición de entes sobrenaturales en textos o películas del género terror, cuando dichas entidades sobrenaturales buscan la comunicación con el humano a través de medios incrustados como el cine, la televisión o los sueños: “¿Cómo puede uno comunicarse con alguien que presumiblemente se encuentra más allá de los límites de toda noción humana de comunicación?” (79).⁹⁶

Sin embargo, parece que, de acuerdo con la ontología humana, el imperativo de la comunicación es ineludible: algo es real si puede comunicar, lo real comunica, aunque sea para ignorar o negar lo que nos llega del otro lado, la comunicación siempre existe y además se puede cuantificar. Aun así “la comunicación no puede ser pensada aparte de su propia anulación”⁹⁷ (Thacker, 80) porque el circuito de la comunicación presupone la desconexión previa de sus elementos, por eso es que la función de los medios siempre es la de “hipermediar” ya que constantemente cruzan fronteras y se derraman en sus direcciones: “Entender los diferentes medios como mediación, como esos momentos cuando

⁹⁶ “...how can one communicate with someone that is presumably beyond the pale of all human notions of communication?”.

⁹⁷ “...communicational imperative, but communication cannot be thought of apart from its own annulment”.

uno se comunica o se conecta con aquello que es, por definición, inaccesible” (81).⁹⁸

Los *dark media* o ‘medios oscuros’ son para Thacker aquellos que tienen el objetivo de mediar lo que no está disponible para los sentidos. La consecuencia de estos medios es una comunicación “extraña” que él plantea como *xenocommunication*, “una mediación que extrañamente parece funcionar demasiado bien”⁹⁹ (82) cuando media entre el demonio, el espectro o el xenomorfo.

Es así que nuestros personajes posthumanos, nuestros mosquitos, nuestras ratas y nuestro Can Canis no podrían aparecer narrando o ser narrados en el marco principal o primer plano de la diégesis, esto se debe a un principio de verosimilitud que, de ocurrir, automáticamente llevaría a los textos hacia el ámbito de lo fantástico. Es indispensable que un medio incrustado los reporte, el medio los anula, pero también los construye y les da vida: “La metadiégesis usualmente tiene un efecto paradójico, no sólo el de producir la ilusión de un realismo más profundo o de una unidad estética sino también, y al mismo tiempo, el de erosionar la base de esa ilusión” (Nelles en Clarke: 101).¹⁰⁰

Entonces, por iniciativa mía y como extensión del trabajo de Thacker nombraré a estos medios *xeno*, medios extraños, porque el cambio de género (del terror a la ciencia ficción) me exige una traducción conceptual. La función principal del medio extraño en el texto ciencia ficcional sería mediar o antimediar entre especies y entre ontologías. La gramática mosquil media y antimedia entre el lector, el narratorio y la sociedad mosquil. ¿Qué podríamos encontrar en sus páginas?, ¿cuál sería el grosor del volumen, cómo estaría organizada la información o qué tipo de escrituras contendría? Las respuestas a estas preguntas siempre estarían más allá de nosotros pues el medio extraño se debe al ocultamiento de sus mecanismos y de su contenido, representa “una mediación que casi de manera inmediata se niega a sí misma” (Thacker, 2014: 105).¹⁰¹ El aparato recordador de “La última guerra” debería permitir grabar y escuchar a cuerpos distintos al modelo fisonómico del humano. Y la noticia sobre una especie gigante y antropófaga de

⁹⁸ “Understanding media as a mediation, as those moments when one communicates with or connects to that which is, by definition, inaccessible”.

⁹⁹ “a mediation that strangely seems to work all too well”.

¹⁰⁰ “narrative embedding often has the paradoxical effect not only of producing the illusion of a more profound realism or aesthetic unity... but also of undercutting the illusion at the same time”.

¹⁰¹ “...a mediation that almost immediately negates itself”.

rata sólo es posible que sea reportada a un narratario de un mundo alterno. Cada uno de estos medios extraños es a su vez un *novum* que nos permite imaginar un sistema, una fisiología, una sociedad, una historia, un mundo entero al colocarlo en el centro lógico de la narrativa a través de la reconstrucción. La segunda función del medio extraño es extrañar a su narratario y a sus lectores, ¿quién o qué es la entidad que lee?

Conclusiones

Seth: Have you ever heard of insect politics? Neither have I. Insects don't have politics...

We can't trust the insect. I'd like to become the first... insect politician.

Ronnie: I don't know what you're trying to say.

Seth: I'm saying. I'm an insect who dreamt he was a man and loved it. But now the dream is over, and the insect is awake.

—*The Fly* (1986). Dir. Cronenberg¹⁰²



El aporte que pretende esta tesis es establecer que para el estudio de la ciencia ficción periférica (que no es lo mismo que desconocida) es necesario un posthumanismo de ánimo crítico, que nos interpele sobre el lugar histórico de las representaciones de la vida incluidas en estos productos, ¿de dónde vienen? y sobre todo ¿hacia dónde se están moviendo? La hipótesis inicial era que en la ciencia ficción los animales se comportaban como organismos complejos puestos en el centro de las narrativas e imaginados consistentemente como provistos de políticas propias que a la vez nos hablaban de la conformación del sujeto humano y de las relaciones que éstos guardan entre sí. En un principio despegamos con el concepto del desconocimiento y la cognición, condiciones

¹⁰² Se preguntará el lector por qué he elegido un epígrafe de la ciencia ficción anglosajona para un trabajo enfocado en la ciencia ficción en México; los motivos no los haré explícitos pues no es usual que se explique un epígrafe, pero creo que éste, en parte, ejemplifica la tensión mediada por el insecto que existe entre ambos tipos de ciencia ficción, es decir, la hegemónica y su contraparte: ambas discuten lo político, pero sus aproximaciones son distintas. En *The Fly*, de Cronenberg, el protagonista es víctima de su propia ambición y degenera en una representación modulada por las convenciones del género terror, mientras que en *Su nombre era Muerte*, salvando las distancias temporales y mediales, la voz está instalada en el mosquito y si tuviéramos que definir qué género es afín al desenlace, tal vez nos decantaríamos por el romance.

básicas del género, pero hacia el último capítulo más bien trabajamos con la idea de que lo humano (con su “animal”) carece de un estatus ontológico dado o natural. Se revisaron los personajes que entran en la categoría animal, desde su representación antropomorfizada, hasta su funcionamiento como interfaz de realidades políticas. Los animales sobre los que hablamos en las narrativas eran poco esquemáticos porque no respondían a expectativas que se tienen cuando hablamos de ciencia ficción: no son particularmente extraños, no entran del todo en el tópico del extraterrestre y tampoco obedecen a una lógica cartesiana del animal como máquina o conjunto de procesos desligado de lo político y de la cultura. Más bien, estas especies son familiares, pero sus etologías son puramente ciencia ficcionales y éstas nos hablan de una intención por desmontar su lugar como animales. Son representaciones posthumanas porque están construidas a partir de subversiones de la figura humana como cúspide de la evolución, lo cual adquiere otra importancia al trasladarlo a varios ámbitos textuales: alientan la imaginación posible de organismos con diferentes lógicas, distintas a la subordinación y a la alegoría moral. ¿Es posible que otras especies narren? Si tanto humano como animal son categorías políticas y partimos del hecho de que nosotros intentamos narrar a otras especies, es posible también que otros nos narren: la posibilidad encuentra un camino más sencillo al haber demostrado que como cuerpos nos podemos salir de lo humano y narrar desde otro lado, como *abandono*. El resultado del trabajo es que la función de los aparentes personajes animales en las narrativas ciencia ficcionales es no sólo movilizar sino desestabilizar violentamente el concepto vigente de humano.

Creo que no podemos seguir investigando la ciencia ficción en México sin tener en mente las siguientes tres consideraciones: la primera es que los productos del género con la etiqueta nacional participan de las tecnologías de la raza desde su distribución hasta su estructuración; la segunda, que la ciencia no es algo que podamos pensar separado de la identidad cultural, por lo que decir que la ciencia ficción *in strictu* debe tener alguna precisión científica como rasgo genérico es una concepción reduccionista. La ciencia ficción no es la única que se ha encargado de ensayar las modificaciones y repercusiones que sufre la cultura al integrarse nuevas tecnologías, de hecho, más allá de una unidad temática, la ciencia ficción responde al ánimo de pertenencia y de la conciencia megatextual; la tercera es que, como tal, la ciencia ficción en México es el resultado de configuraciones históricas y

canónicas que la han dejado en el lugar que hoy tiene y que ese lugar se mueve constantemente.

A lo largo de esta tesis atravesé varios marcos de estudio y varias investigaciones para sopesar las visiones respectivas. La ciencia ficción mexicana en sí y conceptualmente representa un problema. Era mi intención que se percibiera su inestabilidad haciendo patentes las ambigüedades tanto estructurales como genésicas que la sostienen, pero poco a poco me di cuenta de que esto es el fundamento que la hace ser un tipo de discurso periférico rico en datos y ejemplos como síntoma de la región. Aunque en este trabajo la exploración regional está más bien ausente, creo que el funcionamiento de la ciencia ficción a la luz de lo que podría ser una cultura latinoamericana pertenecería a otro trabajo.

Otra cosa que debe tener en cuenta el estudioso de la ciencia ficción (en general) es que la división entre su objeto de estudio y la afición que pueda tener por ciertas obras debe ser clara y consciente. Todo lo que guarda la ciencia ficción, especialmente el tipo que está impulsado por su influencia estética, es peligroso. En 2009 Grupo Editorial Lumen publicó la antología *Ginecoides. Las hembras de los androides*, libro que reúne relatos de trece autoras, antologado por Jorge Cubría. El problema de la edición es que en la portada aparece una piloto dibujada con grandes pechos, piernas largas y poca ropa, su indumentaria consiste en un casco que le cubre la mitad de la cara mientras que con el brazo derecho sostiene una enorme arma fállica, posando suavemente sobre su vehículo cromado. El segundo problema de la edición son algunas enunciaciones que realiza el antologador, quien se describe como amante de los cuentos y de las mujeres. En el prólogo, en el apartado en el que brevemente se escribe sobre la posición de la mujer dentro de la ciencia ficción, la reseña se confunde con el sarcasmo al carecer de un enfoque crítico: “...ya para los años sesenta, las mujeres empezaron a resolver enigmas usando la intuición femenina desde el cuartel general de sus cocinas... Los cuentos aquí incluidos son golosinas para el intelecto. Al igual que las mujeres son el postre para la imaginación de los varones” (Cubría, 2009: 15-17). Es decir, es aquí donde reaparece la utilidad del marco del posthumanismo crítico: la antología es un esfuerzo de visibilización y está expresamente dedicada a Celine Armenta, fundadora del Premio Puebla de ciencia ficción, pero toda ella está atravesada por los discursos de quien la arma y cómo es que lo hace y eso es algo que no podemos dejar de observar cuando estudiamos la ciencia ficción, en especial de la representación que construye de lo subalterno.

Uno de los puntos más importantes del día para la agenda de la ciencia ficción en México es darle visibilidad. Las tareas que se desprenden de ello son: promover la reedición de textos de décadas pasadas, abrirle un circuito comercial con cierta solidez, apostar por una reetiquetación valiente en las ediciones y, por último, promover la formación consistente de académicos y creadores. Universidades, sobre todo estadounidenses, han incorporado a sus estudios de posgrado espacios y apoyo para este tipo de expresiones; claro está (o al menos para mí) que han sentido un quehacer propio en la investigación de la ciencia ficción periférica (algo que reconocen como suyo). Son justamente los investigadores de estos ámbitos y universidades que han realizado trabajos y listas que ahora nos sirven para seguirle la pista a toda esa producción periférica, así como muchos otros que desde sus idiomas publican trabajos sobre ciencia ficción. Hay traducciones, por ejemplo, de este material catalogado como “mexicano” al inglés y no lo sé de primera fuente, pero a lo mejor no todas fueron hechas con la ética de la remuneración de por medio. Otro ejemplo de la extensiva investigación son los 300,000 ítems que resguarda la Colección Eaton de Ciencia Ficción y Fantasía de la Universidad de Riverside, California: en su base de datos ya se encuentran disponibles los títulos y autores de la ciencia ficción mexicana más reciente para su consulta.¹⁰³

El segundo resultado de la reflexión anterior, además, fue el tejido que se logró entre especie y género: “¿Por qué ese horizonte de visibilidad y de sensibilidad del cuerpo es inseparable de un ordenamiento político?” (Giorgi, 2014: 99). Otros personajes no-humanos, otras narraciones de cuerpos distintos son posibles al apuntar directo a las construcciones políticas que los mantienen ocultos. De igual manera, las dinámicas de lo nacional y de lo nacional popular se han podido movilizar haciendo énfasis en textos ciencia ficcionales de por lo menos doscientos años de publicados. La idea no es hacerle lugar a la ciencia ficción mexicana para que todo lo que recaude en términos monetarios y de prestigio reingrese al país, sino igualar el terreno para que autores (de donde sean) tengan las mismas oportunidades de crear (y de hacer uso de lo proyectivo) para que sus creaciones entablen un diálogo con las tradiciones a las que han elegido adscribirse o subvertir.

¹⁰³ Biblioteca disponible en: <http://scotty.ucr.edu/record=b2649315~S12>

Por lo anterior, me gustaría que se empezara a pensar que los mismos productos literarios se encuentran racializados: ¿por qué cuando presentamos una obra del género y la reseñamos tenemos que decir “del o de la escritora mexicana de ciencia ficción”? ¿Cuándo se ha publicado algo con la etiqueta “ciencia ficción anglosajona”? Nunca, porque siempre ha sido el no-marcado. Como todo, el canon y el arte participan de las tecnologías de la racialización porque separan. Los productos literarios latinoamericanos, en particular, son casi siempre representados como *inputs* por la tecnología del mestizaje homogéneo que responde a la ecuación clase alta + clase baja, misma que simplifica los elementos diversos: la ciencia ficción en México está compuesta de todas las tradiciones imaginables (tan compleja como la ciencia ficción misma) y no únicamente se caracteriza por una modulación con el género maravilloso o por la incorporación de imágenes folklóricas.

Respecto a la relación entre la influencia anglosajona más al norte, escribe Rachel Haywood-Ferreira: “Ellos rechazan no tanto la influencia de la ciencia ficción del norte como su idealización por parte de los escritores latinoamericanos... ‘la pureza perdida (o una hibridización forzada [mestización]¹⁰⁴)’”. Los autores latinoamericanos no llegan a la ciencia ficción con las manos vacías” (2011: 219).¹⁰⁵

Para continuar pensando la ciencia ficción de esta región en relación a sus componentes complejos, yo sugiero reservarse por completo el criterio de la originalidad al evaluarla; referirnos a ella como si fuera un único cuerpo anónimo (ya que tiene sus autores y sus tendencias propias); tener cuidado en su revaloración artística o científica, así como su estetización, porque nunca vendrá desprovista de otras intenciones. Por último, utilizar el criterio de especie o de género no como una ontología sino como la posibilidad de reproducción. Y, tal vez, usar con mayor cautela el adjetivo “mexicana”, tanto en la crítica como en la historia, porque puede ralentizar su desplazamiento fuera de la periferia.

¹⁰⁴ La inserción de este término es de Rachel Haywood-Ferreira.

¹⁰⁵ “They reject not so much the influence of Northern sf but, its idealization by Latin American writers... ‘lost purity (or forced hybridization [mestización])’ ... Latin American writers do not come to science fiction empty-handed”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2014). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Italia: Bollati Boringhieri.
- Alejo Santiago, Jesús (2017). "Jus será un grupo editorial mediano". En *Milenio*. Recuperado de <http://www.milenio.com/cultura/jus-sera-un-grupo-editorial-mediano> [Consulta: 12 de julio de 2018]
- Alessio, Dominic, & Langer, Jessica (2010). "Science Fiction, Hindu nationalism and modernity: Bollywood's Koi Mil Gaya". En E. Hoagland & R Sarwal (Ed.), *Science Fiction, Imperialism and the Third World. Essays on Postcolonial Literature and Film*. Disponible en Amazon.com
- Angenot, Marc (1979). "The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction". *Science Fiction Studies*. 17 (6). Recuperado de <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/17/angenot17.htm> [Consulta: 19 de febrero 2018]
- Arreola, Juan José (2011). "La migala". En *Confabulario*. México: Booket.
- Banerjee, Suparno (2010). "The Calcutta Chromosome: A novel of silence, slippage and subversion". En E. Hoagland & R Sarwal (Ed.), *Science Fiction, Imperialism and the Third World. Essays on Postcolonial Literature and Film*. Disponible en Amazon.com
- Bascompte, Jordi & Luque, Bartolo (2012). *Evolución y complejidad*. Publicaciones de la Universitat de València.
- Bellatin, Mario (2004). "Underwood Portátil. Modelo 1915". En *Fractal n° 32*. Recuperado de <http://www.mxfractal.org/F32Bellatin.html> [Consulta: 19 de marzo 2018]
- Bernal, Rafael (2015). *Su nombre era Muerte* (5ª ed.). México: Jus.
- Bloom, Harold (2013). "Harold Bloom: El valor literario nunca es establecido por un crítico". *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1552471-harold-bloom-el-valor-literario-nunca-es-establecido-por-un-critico> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Boggs, Colleen (2013). *Animalia Americana. Animal Representations and Biopolitical Subjectivity*. Nueva York: Columbia University Press.
- Brecht, Bertolt (2010). *Escritos sobre teatro* (2ª ed.). Barcelona: Alba.



- Campra, Rosalba (2001). “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. En David Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-191). Madrid: Arco/Libros.
- Carneiro, Antonio M. (1962). *Del Pez al Hombre*. México: Editorial Novaro-México.
- Castrodeza, Carlos (2009). *La darwinización del mundo*. Barcelona: Herder.
- Chikere, Tchidi (2009). “Is Africa ready for science fiction? Nnendi’s Wahala Zone Blog”. Recuperado de <http://mmedi.blogspot.mx/2009/08/is-africa-ready-for-science-fiction.html> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Chimal, Alberto (2015). Prólogo. “Un destructor cuenta su historia”. En Rafael Bernal, *Su nombre era Muerte*. (pp. 11-16). México: Jus.
- Clarke, Bruce (2008). *Posthuman Metamorphosis: Narrative and Systems*. Nueva York: Fordham University Press.
- Cubría, Jorge (2009). “Prólogo”. En *Ginecoides. Las hembras de los androides*. Buenos Aires: Grupo Editorial Lumen.
- De la Borbolla, Óscar (1990). *Ucronías*. México: Joaquín Mortiz.
- Elices, Juan F. (2010). “History Deconstructed: Alternative Worlds in Steven Barnes's Lion's Blood and Zulu Heart”. En E. Hoagland & R Sarwal (Ed.), *Science Fiction, Imperialism and the Third World. Essays on Postcolonial Literature and Film*. Disponible en Amazon.com
- El País (2017). “El homo sapiens es 100, 000 años más viejo de lo que se creía”. Recuperado de <https://www.elpais.com.uy/vida-actual/homo-sapiens-anos-viejo-creia.html> [Consulta: 28 de marzo de 2018]
- _____ (2018). “La invasión de ratas en París y el video del que hablan todos los franceses”. Recuperado de <https://www.elpais.com.uy/mundo/invasion-ratas-paris-video-todos-franceses-hablan.html> [Consulta: 13 de agosto de 2018]
- Ferrando, Francesca (2017). “What is Posthumanism? Dr. Ferrando (NYU) - Course "The Posthuman" Lesson n. 3”. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hm9zkvHVkL4> [Consulta: 19 de marzo 2018]
- Fernández, Bernardo (2010). “Presentación. La cofradía de los fantasmas”. En *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*. México: SM.
- Fernández Delgado, Miguel Ángel (2002). *Visiones periféricas. Antología de ciencia ficción mexicana*. México: SEP.

- _____. (2013a). “Panorama de la ciencia ficción mexicana”. *Ciencia Ficción Mexicana*. Recuperado de <http://cfm.mx/?cve=11:26> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- _____. (2013b). “Discurso sobre un nuevo método para el estudio de la ciencia ficción mexicana”. *Ciencia Ficción Mexicana*. Recuperado de <http://cfm.mx/?cve=12:11> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- _____. (2013c). *El Año de la Ciencia Ficción Mexicana*. *Ciencia Ficción Mexicana*. Recuperado de <http://cfm.mx/?cve=11:28> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Forster, E.M. (1961). *Aspectos de la novela*. México: Universidad Veracruzana.
- Galloway, Alexander, Thacker, Eugene, & Wark, McKenzie. (2014). *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*. The University of Chicago Press.
- García, Silvia & Tobarozzi, Marcos (2012). *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano*. Cátedra Fundamentos Estéticos/Estética. Recuperado de <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/la-representacion-de-lo-indecible-en-el-arte-popular-latinoamericano.pdf> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Gaylard, Gerard (2010). “Postcolonial Science Fiction: The Desert Planet”. En E. Hoagland & R Sarwal (Ed.), *Science Fiction, Imperialism and the Third World. Essays on Postcolonial Literature and Film*. Disponible en Amazon.com
- Ginway, M. Elizabeth (2005). “A working model for analyzing third world science fiction: The case of Brazil”. *Science Fiction Studies*. 32 (3). Recuperado de https://www.jstor.org/stable/4241378?seq=1#page_scan_tab_contents [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes: animalidad, biopolítica, cultura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Golubov, Nattie (2015). *El circuito de los signos: una introducción a los estudios culturales*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Gómez Torga, Gabriela (2013). *Eugenia: ciencia ficción, sociedad y humanismo* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gómez, José Luis (2014). “Pragmática y genología (Architextualidad)”. En A. Vital, A. Saavedra Galindo & C. Gómez Cañedo (Comp. y Ed.), *Manual de Pragmática de la Comunicación Literaria* (pp. 197-211). México: UNAM.

- González Echevarría, Roberto (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Haywood-Ferreira, Rachel (2007). "The First Wave: Latin American Science Fiction discovers its roots". *Science Fiction Studies*. 34(3). Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25475075> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- _____. (2011). *The Emergence of Latin American Science Fiction*. EE. UU: Wesleyan.
- Hamer, Aaron. [Aaron Hamer]. (2017, junio 16). Relational concepts have to do with the features of a relationship between objects and not the features of the objects themselves [Tweet]. Recuperado de <https://twitter.com/ahtweet/status/875705170616737793> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Hoagland, E., & Sarwal, R. (2010). "Introduction: Imperialism, the Third World and postcolonial Science Fiction". *Science Fiction, Imperialism and the Third World. Essays on Postcolonial Literature and Film*. Disponible en Amazon.com
- Huidobro Chacón, Duce Ariadna (2012). *La ciencia ficción en la revista Crononauta: relación y ruptura con la idea de science fiction hegemónica en los años sesenta* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Instituto de Ciencia Nucleares, UNAM. Recuperado de <http://www.nucleares.unam.mx/proyectos.php> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Jameson, Fredric (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- King, Edward, & Page, Joanna (2017). *Posthumanism and the Graphic Novel in Latin America*. Londres: UCL Press.
- La ciencia en el mundo, UNAM (2016). "El morfoespacio o el empuje hacia el diseño de nuevos órganos inexistentes en la naturaleza" Recuperado de <http://blogs.ciencia.unam.mx/cienciamundo/2016/04/21/el-morfoespacio-o-el-empuje-hacia-el-diseno-de-nuevos-organos-inexistentes-en-la-naturaleza> [Consulta : 29 de marzo de 2018]
- Larson, Ross (1977). "Utopian and Science fiction". En *Fantasy and imagination in the mexican narrative* (pp. 51-61). Arizona: Center for Latin American Studies, Arizona State University.

- Lem, Stanisław (2013). *Solaris* (4ta edición). Madrid: Impedimenta.
- Magnavacca, Silvia (2017, agosto). “Pensadores renacentistas”. Presentada en II Seminario Internacional: los filósofos ante los animales. UNAM, México.
- Malabou, Catherine (2016). “Deconstructing the Philosophical Resistance to Biology”. The Brooklyn Rail. Recuperado de <http://brooklynrail.org/2016/09/criticspage/deconstructing-the-philosophical-resistance-to-biology>. [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Martínez Villaseñor, Jorge (2004). “¿Qué papel juega en el conjunto de la ciencia ficción mexicana el escritor que incursiona una sola vez en el género?” En Gonzalo Matré (Ed.), *La ciencia ficción en México (hasta el año 2002)* (pp. 19-22). México: Instituto Politécnico Nacional.
- Matré, Gonzalo (2004). *La ciencia ficción en México (hasta el año 2002)*. México: Instituto Politécnico Nacional. Recuperado de <http://documentos.morula.com.mx/wp-content/uploads/2011/05/Ciencia-ficci%C3%B3n-en-M%C3%A9xico1.pdf> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Milburn, Colin (2015). “Science Fiction and the Project of Posthumanist Science”. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LPwcuYdIosg> [Consulta: 19 de marzo 2018]
- Mirandola, Giovanni Picco della (1496). “Discurso sobre la dignidad del hombre (primera mitad)”. Ciudad Seva. Recuperado de <http://ciudadseva.com/texto/discurso-sobre-la-dignidad-del-hombre/> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Molina Gavilán, Yolanda, Bell, A., Fernández, M. A., Ginway, M. E., Pestarini, L., & Toledano Redondo, J. C. (2007). “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005”. *Science Fiction Studies*, 34(3). Recuperado de https://www.jstor.org/stable/25475074?seq=1#page_scan_tab_contents [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Moreno, Fernando Ángel (2017). *Estudio del Futuro. Didáctica de la Ciencia Ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nervo, Amado (1906). “La última guerra”. Recuperado de <http://cienciaficciónmodernista-blog.tumblr.com> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Novell Monroy, Noemí (2008). *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.

- Ordiz, Javier (2015). “Los inicios de la novela de ciencia-ficción en México. La obra narrativa de Eduardo Urzáiz y Diego Cañedo”. *Tonos* (28). Universidad de León. Recuperado de <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/42955/1/Los%20inicios%20de%20la%20novela.pdf> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Páramo, Omar (2017). “La literatura, un vehículo del pensamiento científico”. *Animal Político*. Recuperado de <http://www.animalpolitico.com/2017/04/la-literatura-un-vehiculo-del-pensamiento-cientifico/> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Peters, Michael A. (2012). “Bio-informational capitalism”. *Thesis Eleven* (Australia), 110(1): 2012, pp. 99-111.
- Pimentel, Luz Aurora (2012). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: siglo veintiuno.
- Rosas Mendoza, Rodrigo (2018). *México y la Ciencia Ficción: Un acercamiento teórico a su conformación y desarrollo* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez Prado, Ignacio (2002). *El canon y sus formas: la reinención de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*. México: Secretaría de Cultura/Gobierno del estado de Puebla.
- _____. (2012). “Ending the World with Words: Bernardo Fernández (BEF) and the Institutionalization of Science in Mexico”. En M. Elizabeth Ginway & J. Andrew Brown (Ed.), *Latin American Science Fiction: Theory and Practice* (pp. 111-132). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Shaw, Dave (2015). “Summary of Rosi Braidotti's *The Posthuman* (Part 1)”. Medium. Recuperado de <https://medium.com/open-objects/summary-of-rosi-braidotti-s-the-posthuman-part-1-12e79316940f> [Consulta: 31 de octubre 2017]
- Simpson, George Gaylord (1977). *El sentido de la evolución* (5ª ed.). (José Manuel Calvelo, Trad.). Editorial Universitaria de Buenos Aires. (Obra original publicada en 1951).
- Sullà, Enric (1998). “El debate sobre el canon literario”. En *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros.
- Suvin, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. (F. Patán López, Trad.). México: FCE. (Obra original publicada en 1979).

- Todorov, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Recuperado de http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf [Consulta: 31 de octubre 2017].
- Trujillo, Gabriel (2016). *Utopías y quimeras. Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción*. México: Jus.
- Vergara Reyes, Delia Margarita (2012). *Política tecnológica en México: la industria de los plásticos*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas.
- Wells, H.G. (2017). *La máquina del tiempo*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Yelin, Julieta (2013). “Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal”. Instituto Hemisférico. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin> [Consulta: 31 de octubre 2017]

