



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
CAMPO DE LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA EN AMÉRICA LATINA

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

MTRO. SAMUEL LAGUNAS CERDA

**IMAGINARIOS ESCATOLÓGICOS EN LA CIENCIA FICCIÓN DISTÓPICA LATINOAMERICANA
RECIENTE.
*PLOP DE RAFAEL PINEDO, ZOMBIE DE MIKE WILSON Y LA MUCAMA DE OMICUNLÉ DE
RITA INDIANA.***

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. CAROLINA DEPETRIS (UNAM)

COMITÉ TUTORAL:

DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA (Facultad de Filosofía y Letras)

DRA. LUCERO DE VIVANCO ROCA REY (UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO)

COMITÉ LECTOR:

DRA. LILIANA WEINBERG (Facultad de Filosofía y Letras)

DR. ELTON HONORES (UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS)

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, MARZO DE 2022



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.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	2
INTRODUCCIÓN	5
Desde dónde hablo cuando hablo	6
Antecedentes.....	12
Corpus de estudio	18
<i>Plop</i>	22
<i>Zombie</i>	25
<i>La mucama de Omicunlé</i>	28
Ruta de la investigación.....	30
Escrituras, futuros y fines de mundo	32
IMAGINARIOS ESCATOLÓGICOS. UNA DEFINICIÓN	34
1.1 Los imaginarios escatológicos frente a la necesidad de lo (im)posible.....	38
1.2 Escatología, narratividad y la imaginación radical.....	43
1.3 Del mito a la ciencia ficción.....	53
EL CARÁCTER DE LA CF DISTÓPICA LATINOAMERICANA	60
2.1 Los orígenes modernos de la CF	60
2.2 Las modernidades múltiples de la CF en América Latina.....	65
2.3 Hacia una caracterización de la CF desde América Latina	70
2.3.1 Anticipación, especulación y esperanza	74
2.3.2 De la utopía a la distopía.....	79
LOS ESPACIOS DEL APOCALIPSIS. GEOGRAFÍAS DE LA CATÁSTROFE	87
3.1 El <i>terrain vague</i> de <i>Plop</i>	90
3.2 La ciudad muerta de <i>Zombie</i>	97
3.3 El Caribe distópico de <i>La mucama de Omicunlé</i>	105
3.4 Recapitulación	117
LAS HUELLAS DEL PASADO: TRAUMA Y POST-APOCALIPSIS	122
4.1 <i>Plop</i> y la mitificación de la catástrofe	125
4.2 <i>Zombie</i> , memoria cotidiana y nostalgia pop.....	132
4.3 Comunidades de memoria en <i>La mucama de Omicunlé</i>	143
4.4 Recapitulación	150

SUJETOS ESCATOLÓGICOS. MESÍAS, (ANTI)HÉROES Y MONSTRUOS	154
5.1 <i>La mucama de Omicunlé</i> y los cuerpos apocalípticos.....	155
5.1.1 Acilde: ¿héroe mesiánico?.....	157
5.1.2 Argenis Luna: el adversario útil.....	175
5.2 <i>Zombie</i> y el reino de los adolescentes	182
5.2.1 Frosty, antihéroe y antimesías	190
5.2.2 James, el héroe trágico.....	199
5.3 <i>Plop</i> y los tipos entre las ruinas.....	204
5.3.1 Plop, el héroe bárbaro	205
5.3.2 Los a(nta)gonistas: cuerpos enfrentados y la agresión de la esperanza	217
La Tini y el Urso.....	217
La Guerrera	220
El Mesías.....	221
5.4 Recapitulación	223
TEMPORALIDADES EN DISPUTA. LAS FORMAS DEL FINAL	229
6.1 <i>Zombie</i> , del anti-apocalipsis a la apocatástasis.....	230
6.2 <i>Plop</i> , el futuro como regreso y el ciclo distópico.....	242
6.3 <i>La mucama de Omicunlé</i> , entre la temporalidad mítica y la fascinación presentista	250
6.4 Recapitulación	259
PAISAJES DEL FUTURO EN LA CF DISTÓPICA LATINOAMERICANA RECIENTE	263
7.1 Futuros pasados	269
7.2 Futuros liminales	282
7.3 La novedad del futuro y el <i>novum</i> de la esperanza.....	288
CONCLUSIONES GENERALES.....	294
BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA CONSULTADA.....	300

Agradezco a quienes han estado conmigo durante
este período de estudio y de vida.

A Ruth y a Mirai, por habitar conmigo todos los días, de todas las formas,
en todos los ánimos.

A mis tías Silvia y Cristina, por siempre regalarme su ayuda y su cariño.

A la doctora Carolina, por acompañar y orientar esta investigación, pero también
por dar consejos sobre cómo dormir a mi bebé.

A la doctora Lucero de Vivanco y la doctora Alejandra Amatto, por sus
comentarios, recomendaciones de lectura y críticas que ayudaron a acotar y
pulir este trabajo. Encuentro en esos consejos una especie de cariño.

Al resto del sínodo, la doctora Liliana Weinberg, la doctora Fernanda
Bustamante y el doctor Elton Honores, por su disposición a leer y escuchar.

A las y los miembros del Colegio Internacional de Graduados “Temporalidades
del futuro”, por ser un estímulo en cada sesión virtual que compartimos.

A mis amigos y amigas que se han ido sumando y restando a lo largo de este viaje.

Y a Dios, por sostener la trama de mi vida hasta el día de hoy.

Querétaro, Qro. a 15 de noviembre de 2021

INTRODUCCIÓN

Durante muchos años en la historia de la humanidad, el futuro no representó un problema. En algunas culturas ni siquiera era importante, y cuando se pensaba en él, no podía imaginarse sino como una alegre solución a los malestares presentes. Sin embargo, con el advenimiento de la modernidad y sus numerosas crisis, el futuro individual y colectivo se convirtió en un inconveniente; había que planearlo, anticiparlo, especular sobre él. Estas operaciones detonaron una amplia gama de emociones tanto disfóricas — miedo, ansiedad, estrés—, como eufóricas —júbilo, frenesí, esperanza—. Se podía esperar el futuro, pero era más digno luchar por él. El futuro, de pronto, se convirtió en el punto de convergencia de numerosos discursos, disciplinas y saberes. Era tema de las religiones, de las ciencias, de las humanidades, del arte y de la política. El futuro fue reclamado, por lo tanto, como construcción sociocultural y, con ello, como horizonte en disputa.

En mi historia personal, el futuro me ha acompañado con familiaridad. Criado en el marco de una educación religiosa conservadora y evangélica, desde pequeño el rumor del fin se convirtió en ruido de fondo. Cada domingo escuchaba un vigoroso llamado a esperar el porvenir, a desearlo, a requerirlo. No tan seguido, pero sí con una periodicidad escandalosa, aparecía un hombre asegurando con fervor que al mes siguiente el mundo se acabaría. Para el cristiano en América Latina, cuya fe ha sido modelada en gran medida por las formas de piedad calvinistas norteamericanas, el mundo es un lugar caído que aguarda ansioso por su redención. Y con mundo me refiero a las plantas, los animales, las personas, los gobiernos. En la vida presente se nos revela la promesa de una nueva creación y es solo en ella que podemos elegir ser parte o no de la geografía de la

eternidad. Por eso hay una exhortación recurrente a asegurar un lugar del lado correcto en el juicio del gran trono blanco. No es muy difícil, pero cada cierto tiempo hay que actualizar la convicción de que el acceso al mundo-después no está en duda y la certeza de que detrás del velo de la muerte no habrá más llanto, ni dolor, y todo será un habitar en Dios, pero también un convivir perpetuo en alegría con la familia, los amigos y un montón de desconocidos. De eso se trata la fe, de soñar con el futuro, de deseárselo, de necesitarlo.

Desde dónde hablo cuando hablo

Desde un ejercicio autoetnográfico, es importante señalar que esta investigación surge en buena medida de la inquietud personal de preguntarme por el futuro desde los distintos lugares identitarios que habito, los cuales han condicionado el *locus* de enunciación de este trabajo: mi formación académica, los cambios en mi biografía personal, mis creencias. Esto conlleva el reconocimiento de un pensar situado y un pensar en compañía.

En primer lugar, me interesa señalar dos libros que funcionaron como pivote y estímulo para mi interés sobre lo escatológico. Me refiero a *Escatología occidental* (Taubes, 2010) y *¿Hay un mundo por venir?* (Danowski & Viveiros de Castro, 2019). Ambos dibujan una especie de cartografía epistemológica sobre el futuro. El primero, escrito por un filósofo judío y publicado originalmente en 1991, cubre el periodo histórico que va de los inicios del cristianismo a principios del siglo XX; mientras que el segundo, escrito por dos antropólogos brasileños, estudia una serie de textos que aparecen publicados después de la Segunda Guerra Mundial y hasta la primera década del siglo

XXI. Las principales preguntas que mueven mi propia tesis se derivan justamente de los vacíos y las posibilidades de diálogo que encuentro en y con esos libros. En el caso de *Escatología occidental*, el eurocentrismo de su perspectiva, así como el método de armar una visión del futuro a partir de los principales textos filosóficos de Occidente, me hace cuestionar si es posible emprender un camino similar ya no desde la filosofía, sino desde la literatura, específicamente desde la ciencia ficción (CF), para hablar de una escatología latinoamericana. Esta inquietud la he decidido encaminar hacia la reflexión sobre la especificidad de las visiones de futuro construidas en las novelas de CF publicadas en el siglo XXI. En cuanto al libro de Danowski y Viveiros, el espeso entramado que ambos tejen entre filosofías europeas, cine europeo y literatura norteamericana, provoca que salte en mí la pregunta sobre las relaciones entre las escatologías latinoamericanas provenientes de la CF reciente con sus distintos contextos de producción.

En segundo lugar, mi *locus* de enunciación está fuertemente orientado por el interés en pensar en las representaciones del futuro desde la literatura y un pensar la literatura con el auxilio y el estímulo de autores y autoras provenientes de otros campos disciplinarios como la teología y las ciencias de la religión. Me interesa enfatizar aquí el vínculo entre teología y literatura porque es, acaso, el lazo menos visibilizado en las academias universitarias y que, sin embargo, recorre como río profundo esta investigación.

¿Qué tienen que ver la teología y la literatura? Una respuesta inmediata indica que ambas son ofertas de mundo formuladas por medio del uso metafórico de las palabras. En ese sentido, tanto la teología como la literatura constituyen aperturas de sentido, juegos del lenguaje. Ambas, no obstante, al privilegiarse en su contigüidad, se empeñan en marchar sin confundirse. Especialmente en el caso latinoamericano, donde las lecturas

teológicas de obras literarias son más bien escasas. Pese a ello, las que hay son significativas y es importante señalarlas. Estas surgen tratando de entender las transformaciones de la literatura latinoamericana después de la Revolución cubana. Las obras de Pedro Trigo donde discute desde la teología la historia de la novela mexicana de medio siglo (1987), la novelística de Arguedas (1982), o la presencia de la iglesia en la región (1989), son los esfuerzos más logrados y sistemáticos de una aproximación teórico-conceptual entre teología y novela desde un pensamiento latinoamericanista.

Trabajos similares desde el campo teológico como los de Luis Rivera-Pagán (1996), Gustavo Gutiérrez (2014), o Alberto Roldán (2018); o desde el campo de los estudios literarios como el de Pinillos (1997); comparten el mismo influjo proveniente de la teología de la liberación. Sus lecturas, lejos de ser confrontativas, tratan de potenciar las espiritualidades desprendidas —casi ocultas— de los textos narrativos para así tender puentes con las espiritualidades cristianas. Son, en cierto sentido, miradas ecuménicas en tanto que buscan construir una casa común a partir de las palabras y las tramas derivadas tanto de los textos sagrados como de los textos literarios. Su corpus de estudio no se aleja mucho del corpus que analizan los primeros trabajos provenientes de la crítica literaria que quieren acercarse a la teología y, específicamente, a la escatología. Es el caso de Lois Parkinson Zamora (1994, 2004) quien se dedica a estudiar textos de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y otros escritores del *boom* identificando los rasgos apocalípticos y escatológicos que están presentes en sus novelas y cuentos. Las miradas teológicas rondan el mismo paisaje: Calor Fuentes, José María Arguedas, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges. Todas estas indagaciones, es importante señalar, se muestran inseparables y refuerzan una construcción latinoamericanista del concepto de pueblo o de comunidad.

Mi acercamiento teológico a la literatura, sin embargo, quiere apartarse de la línea marcada por las teologías de la liberación, en tanto tiene como punto de partida ya no una visión dogmática e institucional de la religión sino el contexto de pluralismo religioso que caracteriza al siglo XXI. Desde allí, ya no trato de encontrar los puntos en común entre la fe cristiana y el resto de la cultura, sino reconocer en otros lugares de la cultura la legitimidad de otros campos disciplinarios y del saber para incorporar y reinterpretar cuestiones religiosas y espirituales. Por lo tanto, me interesa resaltar la vocación exploratoria de la imaginación, presente en la literatura de CF, en la reutilización de estos símbolos.¹

Este posicionamiento facilita también una ampliación del corpus que se estudia. En el caso de las lecturas literarias de los teólogos latinoamericanos, se privilegiaron siempre las obras que se ofrecían como ilustraciones y ejemplos de su postura ideológica; es decir, se utilizaban textos que reforzaban la necesidad y la posibilidad de una Latinoamérica emancipada de las fauces del imperialismo y de los otros poderes coloniales, lo que provocaba un escozor o una lectura “negativa” de obras que se salieran del ánimo revolucionario o social, o que simpatizaran con tendencias individualistas y globales —interesa, por ejemplo, Miguel Ángel Asturias y Gioconda Belli, pero no Horacio Castellanos Moya—. No obstante, para ensanchar el enfoque y, con ello, el corpus, me parece importante reconocer que no hay nada “trascendente” que rezume del texto literario y sea necesario descubrir, y que es únicamente por medio del placer estético

¹ Quiero destacar que la corriente de la *constructive theology* (Grau & Wyman, 2020), que parte de la pérdida de hegemonía teológica sobre lo divino como campo de experiencia y conocimiento —especialmente después de las filosofías de la “muerte de Dios” y el descrédito de las principales instituciones religiosas— tiene un enfoque semejante al que propongo. Por ejemplo, para Catherine Keller, una de sus principales exponentes, la labor teológica consiste en la indagación en el misterio y en lo suprahumano ya no desde la ortodoxia, sino desde la “polidoxia”, o sea desde la multiplicidad y la interdependencia de voces y saberes (Keller & Schneider, 2011).

sustentado sobre la materialidad y autonomía de la obra literaria que esta se convierte en un movilizador de expectativas y detonante de los deseos de quien lee, lo cual impulsa a la obra a participar en otras esferas de experiencia y conocimiento, como puede ser la religiosa o teológica (Milbank et al., 1999).

Mi acercamiento a la ficción es, entonces, semiótico-constructivista, en el sentido de que hace énfasis en que tanto la “realidad” como la “ficción” son siempre constructos sociales, sistemas modelizantes que refieren un modelo ideológico del mundo (Lotman, 2011); los cuales toca a la crítica y al análisis desmontar a través de la disidencia y el sabotaje (Asensi Pérez, 2011), en tanto que se aspire a desenmascarar esa acción modelizadora del texto por medio de una crítica relacional, y así dar cuenta del “efecto de realidad” de las obras y de sus efectos sobre los sujetos lectores.

Este enfoque permite una perspectiva distinta sobre la novela y en especial sobre la CF. No se trata de descubrir esotéricamente escatologías escondidas en la CF latinoamericana reciente que corroboren un sistema específico de creencias, sino que, a través de un análisis literario orientado por la pregunta sobre los imaginarios escatológicos (capítulos 3, 4, 5 y 6), se busca visibilizar y caracterizar las formas del futuro que se producen desde los mundos de ficción de las novelas (capítulo 7). Mi lugar y situación de enunciación, no obstante, me permiten recuperar un senti-pensar latinoamericanista, es decir, un pacto epistemológico, que entiende y construye América Latina como un continente en disputa y un pacto afectivo, por el que América Latina es sentida y movida escatológicamente hacia la búsqueda continua de un horizonte de emancipación y libertad.

Esta investigación, por lo tanto, tiene como objetivo central elaborar una descripción de los imaginarios escatológicos presentes en tres novelas: *Plop* (Rafael

Pinedo, 2002), *Zombie* (Mike Wilson, 2009) y *La mucama de Omicunlé* (Rita Indiana, 2015) y, a partir de allí, caracterizar cómo se está imaginando el futuro desde la CF latinoamericana reciente. Dicho objetivo despliega cuatro problemas, los cuales componen la estructura vertebral del trabajo: el problema del espacio, el problema del trauma, el problema del héroe y el problema del final. En este sentido, la hipótesis que condujo la investigación es que la utilización de la categoría de los imaginarios escatológicos, en primer lugar, permite visibilizar y potenciar el encantamiento del futuro por medio de la intensa presencia de elementos suprahumanos como uno de los rasgos constitutivos de estas novelas y, en segundo lugar, sostengo que la pregunta por los imaginarios escatológicos amplifica los elementos utópico-esperanzadores presentes al interior de estos mundos de ficción.

Es importante señalar que la concepción que se tiene aquí de religión no está pensada desde una visión excesivamente institucionalizada, sistemática y prescriptiva. Es decir, no se considera a la religión como un sistema cerrado de creencias, prácticas y símbolos que cohesiona a un grupo social, sino como una red de relaciones que involucra a los humanos con diferentes figuras y seres suprahumanos tal y como se expresa principalmente en la cotidianidad de las y los sujetos (Frigeiro, 2018; Orsi, 2005). La religión por lo tanto incluirá no solo las creencias, sino los significados que se dan a los espacios que se habitan y las acciones individuales y comunitarias que desatan un sentido de trascendencia (Ammerman, 2014). Esta definición permite incorporar y dialogar con las diversas maneras de concebir todo lo suprahumano (dioses, ángeles, criaturas fantásticas, seres mitológicos, demonios, fantasmas, energías); así como visibilizar las reapropiaciones de lo religioso-institucional que se han hecho desde otros campos

discursivos como el de la CF, y cómo estas reappropriaciones intervienen en la construcción de los personajes y los mundos de ficción.

Antecedentes

La pregunta por los imaginarios escatológicos en la CF distópica es hasta ahora una novedad ya que no he encontrado artículos que la enuncien en esos términos específicos; sin embargo, se pueden enumerar como antecedentes los estudios que se han hecho sobre literatura apocalíptica y post-apocalíptica y, de forma más próxima, sobre imaginarios apocalípticos.

En el marco de la teoría literaria, aunque sin ocuparse del caso latinoamericano en específico, el libro de Frank Kermode *The sense of an ending* (1966) se ha vuelto el punto de partida común de muchos de los estudios sobre lo apocalíptico en la literatura y en la cultura. Para Kermode, lo apocalíptico remite esencialmente a una visión del mundo lineal donde todos los acontecimientos históricos hallan su significado gracias a esa linealidad: a que haya un origen y a que habrá un fin. Una actualización de los argumentos del libro de Kermode con un enfoque hispanista la ofrece Marco Kunz en *El final de la novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española* (1997), donde estudia con atención y clasifica los distintos modos en que concluyen las novelas hispanoamericanas.

Ya más cercano a la literatura latinoamericana, el libro de Lois Parkinson Zamora *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea* estudia novelas que, a su juicio, hacen del Apocalipsis de Juan el “principio organizador y centro figurativo” (1994, p. 14). Su análisis comparado

parte de que tanto América Latina como Estados Unidos tienen una conciencia histórica de los orígenes común ya que ambos aparecieron en la mente de Europa como Nuevo Mundo. La especificidad de la novela apocalíptica latinoamericana, concluye Parkinson, es que “mientras que las visiones del apocalipsis en la literatura estadounidense enfocan la identidad individual, en la literatura latinoamericana se enfocan las realidades comunitarias de la identidad histórica” (p. 230). Hay, pues, en el libro de Parkinson una comprensión de lo apocalíptico como una visión e interpretación particular de la historia —que incluye entre sus elementos la presencia del desastre, la oposición maniquea de las fuerzas históricas y sobrenaturales y la convicción de que la crisis posee un efecto purificador y de renovación radical— y también una calificación de apocalípticos a aquellos textos que guardan una relación intertextual, consciente o no, con el texto bíblico del Apocalipsis.

Paralelamente a la obra de Parkinson Zamora, algunos teóricos literarios norteamericanos, marcados por postulados posmodernos, comenzaron a proponer la categoría del post-apocalipsis para referirse a la literatura escrita después de la Segunda Guerra Mundial. El libro que funge como punto de partida para esta tradición es la colección de artículos editada por Richard Dellamora (1995), *Postmodern apocalypse. Theory an cultural practice at the End*. En ella, Dellamora parte de que la Segunda Guerra Mundial significó un momento de ruptura que acabó con los principios y aspiraciones asociadas a una tradición euro-norteamericana. Este autor sienta las pautas hermenéuticas para lo que tanto Berger como Heffernan denominarán más tarde post-apocalipsis. En el mismo año, Lee Quinby publicó su libro *Anti-apocalypse: Exercises in genealogical criticism* que transita una idea propuesta por Dellamora: el uso que

determinados grupos hacen del discurso apocalíptico para implementar condiciones que favorezcan nuevas catástrofes o hagan olvidar las anteriores.

En 1995, Berger publica *After the end. Representations of post-apocalypse* donde explica de manera mucho más sistematizada qué es el post-apocalipsis, término que Heffernan ya había atisbado en “Can the apocalypse be post?”, artículo publicado en el libro de Dellamora. Berger señala que una mirada post-apocalíptica de la cultura es aquella que concibe y representa determinados eventos históricos como apocalípticos, como “fines del mundo” donde, paradójicamente, el fin tiene y no tiene lugar.

Theresa Heffernan, por su parte, llevará el término post-apocalíptico en una dirección distinta. En su libro *Post-apocalyptic culture. Modernism, postmodernism and the twentieth century novel* (2008), intenta distanciarse de Berger y señala que la cultura postapocalíptica, dominante en la última parte del siglo XX, parece haber mostrado sus limitaciones en el siglo XXI en el que los escenarios apocalípticos, religiosos y seculares, de desastre y renacimiento han resucitado.

Los estudios sobre la influencia del apocalipsis y la presencia de lo apocalíptico en la literatura han provocado una explosión de términos que no se limitan solo a la ficción post-apocalíptica, sino que incluyen ya el uso de otros prefijos como anti-apocalipsis o contra-apocalipsis para referirse a reapropiaciones discursivas contrahegemónicas de lo apocalíptico; y también la proliferación de adjetivaciones del apocalipsis para hablar de imaginación apocalíptica (Collins, 1998), cosmovisión apocalíptica (Schmithals, 1994; Žižek, 2012), cultura apocalíptica (Parfrey, 2012), tono apocalíptico (Derrida, 1983), estado de ánimo apocalíptico (Eco, 2014; Padilla, 2012), sentimentalismo apocalíptico (Pelletier, 2015), religiosidad apocalíptica (Bloom, 1997, 2009), territorialidad apocalíptica (Hellén, 2020), etcétera..., hecho que puede interpretarse como un

ensanchamiento excesivo del término que, sin embargo, es reduccionista y poco creativo, pues en todos ellos lo apocalíptico remite a la idea de fin-del-mundo visto como ruina y desastre.

Desde la escuela francocanadiense, Bertrand Gervais en su libro *L'imaginaire de la fin. Temps, mot et signs* (2009) opta por emplear la categoría imaginario del fin para caracterizar el imaginario occidental contemporáneo al que describe como “lleno del pensamiento del fin”. Este imaginario no es nuevo ni espontáneo, pero sí tiene en la actualidad una naturaleza menos homogénea ya que se difunde y propaga desde distintos lugares y se alimenta de distintos discursos: desde avances científicos hasta catástrofes médicas, ecológicas e hipótesis físicas sobre la entropía del universo, así como de un resurgimiento de sectas religiosas que son vigorosas portadoras de un mensaje apocalíptico.

Un giro conceptual importante aparece en la obra de Fabry y Logie y luego en Vivanco con la introducción del término “imaginarios apocalípticos” que intenta superar la etiqueta poco clara de literatura apocalíptica. Para Fabry y Logie, lo apocalíptico refiere también, como en el caso de Parkinson, a la presencia del mal radical y al aumento del riesgo y la catástrofe; además, el autor no olvida enfatizar la linealidad del tiempo: la tensión entre principio y final que resalta Kermode. Sin embargo, como ya lo advierten en la “Introducción”, los artículos contenidos en el libro no hacen uso del término imaginarios apocalípticos, sino que oscilan manejando el término en una acepción restringida “cuando se evoca la relación intertextual con la Biblia” y quienes consideran lo “apocalíptico en su acepción banalizada de “fin de mundo” (Fabry & Logie, 2010b, p. 9). Esta limitante provoca que la eficacia del concepto de imaginario apocalíptico no pueda ser probada con cabalidad a lo largo del libro.

Lucero de Vivanco ha sido quien en América Latina se ha interesado más por lo apocalíptico en sus múltiples acepciones. En *Historias del más acá* construye lo imaginario desde la vía antropológica, sociológica y psicoanalítica. Esta amplitud le permite a la autora pensar lo imaginario como un término laxo, como “un campo en el que convergen distintas maneras de entender el concepto según su área específica de aplicación” (2013a, p. 16). Dicha heterogeneidad conceptual avala la intuición de Vivanco, ya que no la enuncia explícitamente, sobre la existencia de al menos dos imaginarios apocalípticos en la literatura peruana: uno que ratifica el sistema, que busca reinstaurar el orden y homogeneizar la sociedad, y otro que facilita la heterogeneidad de la sociedad y motiva la transgresión de la norma. Acotado a la literatura de CF, Elton Honores (2018) ha retomado los postulados de Vivanco para señalar cómo los imaginarios apocalípticos representan una vía importante en la historia de la CF peruana.

Ante dicha inflación teórico-conceptual, mi propuesta es que la categoría de imaginarios escatológicos permite, por un lado, ampliar las formas en que se ha pensado el fin-del-mundo en la literatura y en la CF, así como inscribir ese acontecimiento catastrófico en las nociones más abiertas y complejas de lo posible y del futuro.

Esta investigación, además, se inscribe en el campo mayor del estudio de los imaginarios y las representaciones sociales en América Latina (Aliaga Sáez et al., 2018). Es importante señalar que los imaginarios literarios no han sido lo suficientemente considerados en esta área, en comparación con otros temas; así lo corrobora el estado del arte realizado por Girola y de Alba sobre la investigación de los imaginarios en México:

Se encuentran artículos de corte predominantemente teórico, donde se analiza la obra de uno o más autores —los más citados son Castoriadis, Gilbert Durand, Maffesoli, pero también Taylor, Durkheim, Pintos, Bourdieu, Caillois, Lacan, Baudrillard, Sartre, Baeza—; en otros artículos el análisis de autores sirve como marco de referencia para el tratamiento de una cuestión concreta; los referidos a

imaginarios urbanos; imaginarios sobre el indio, y consecuentemente, imaginarios del racismo; imaginarios de las etnias indígenas de México; imaginarios de la migración; imaginarios sobre la nación (México); imaginarios del cuerpo, el amor y el género; imaginarios en el terreno de la educación; imaginarios del conflicto —en el ejido, en la educación, en la protesta social, en la violencia—; imaginarios tecnológicos y de la ciencia; imaginarios de la pobreza; de la modernidad o de la posmodernidad; del miedo; del consumo; del confort; de la seguridad (Girola & De Alba, 2018, pp. 367–368).

Recientemente, sin embargo, la investigadora Macarena Areco coordinó un dossier con el título *Imaginarios sociales en la Ciencia Ficción Latinoamericana reciente*, en cuya “Introducción” se especifica lo que la autora entiende por imaginarios sociales: “las ideas-imágenes que las personas se hacen respecto a su situación en relación con la historia, la política, la tecnología y, más generalmente, con el entorno global del capitalismo tardío posfordiano” (Areco Morales & Turner, 2020, p. 12). La vaguedad en el uso del término imaginarios refuerza la necesidad de detenerse en su redefinición y en justificar la pertinencia de su uso en los estudios literarios.

En síntesis, esta radiografía del campo permite observar que tanto los imaginarios literarios como los imaginarios escatológicos o del futuro no han estado en el foco de interés de las y los investigadores; por lo que la presente investigación pretende contribuir desde la visibilización, la descripción y el análisis de los imaginarios literarios y de los imaginarios escatológicos, al mismo tiempo que aboga para que estos sean considerados como elementos centrales en la reproducción y conformación de otros imaginarios sociales.

Corpus de estudio

Conviene comenzar este punto preguntándonos por la pertinencia de hablar en términos genéricos de CF distópica y sobre los límites de caracterizarla regionalmente, especialmente si se toma en cuenta que la crítica literaria se ha dedicado a caracterizar la novela del siglo XXI en términos postautónomos (Ludmer, 2009), de inespecificidad (Garramuño, 2015) globales (Hoyos, 2015), y planetarios (Majumder, 2017; Spivak, 2003). ¿Por qué mantener categorías aparentemente estrechas para describir obras inmersas en flujos económico-literario-culturales mucho más amplios?

En primer lugar, a partir de la definición de CF —la cual es desarrollada con detalle en el capítulo 2— como un género inestable y de bordes difusos que difícilmente puede separarse de otros géneros como la literatura fantástica (Haywood, 2011; Kurlat, 2020b) y que absorbe elementos de otras formas narrativas como los mitos, se despierta la tentación de asociar la escritura de la CF en América Latina como una expresión de literatura inespecífica y postautónoma, en tanto atraviesa fronteras genéricas e introduce con deliberación referencias a la voz autoral disolviendo los límites entre ficción y realidad. Así refiere Ludmer estas literaturas: “estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ [y quedan afuera-adentro en las dos fronteras]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes” (2009, p. 42). En apoyo al vínculo entre CF y literaturas inespecíficas y postautónomas se encuentran aquellas opiniones que definen la CF como un “nuevo realismo” o como un ejercicio de “imaginación comunal” para fabricar presentes (Osorio, 2020; Paz Soldán en

Palacios, 2014)², poniendo en el centro tanto la permeabilidad que tiene el género respecto a otras formas artísticas en América Latina como su vínculo directo con el mundo de los lectores. En esta línea de pensamiento, se ha popularizado el término de “ficción especulativa” justamente por tratarse de una categoría “sombrija” que permite agrupar novelas y producciones disímiles que no encajan del todo en las etiquetas canónicas de ciencia ficción o literatura fantástica (Castillo & Colanzi, 2018) y que sobre todo provienen de países “donde no hay mercados que puedan realmente sostener a autores especializados” (Chimal, 2018a). Sin embargo, al considerar la CF latinoamericana reciente como una literatura inespecífica, postautónoma, o englobarla en la categoría más amplia de ficción especulativa, se olvida que esta permeabilidad es un rasgo constante en la historia del género en América Latina desde sus orígenes en el siglo XIX y que el nivel de experimentación formal en las novelas de CF recientes es más bien escaso y excepcional. De hecho, las tres novelas que componen este corpus son distopías tradicionales y no incorporan recursos que Garramuño o Ludmer consideran típicos de las literaturas inespecíficas y postautónomas como la forma testimonial, el reportaje periodístico, la inclusión de fotografías y elementos con otros soportes, o el trasvase con la autobiografía, salvo el caso de *La mucama de Omicunlé* donde la voz autoral está más presente en el mundo de ficción que en los casos de *Zombie* y *Plop*. Por lo tanto, para esta investigación sostengo que emplear la categoría de CF distópica antes que otro término como literaturas postautónomas o inespecíficas es relevante sobre todo porque respeta la

² El concepto de “nuevo realismo”, sin embargo, es uno de los más pujantes en la filosofía y en la teoría crítica contemporánea, sobre todo en las escuelas del realismo especulativo y el aceleracionismo. Además, es cada vez más común que aparezca asociado con obras de CF, especialmente distópicas y post-apocalípticas (Danowski & Viveiros de Castro, 2019; Haraway, 2019; Kaup, 2021). A este vínculo se volverá en el último capítulo.

historicidad del género, visibiliza su producción, y posibilita el diálogo transregional con la CF escrita en otras latitudes.

Es aquí donde la etiqueta “latinoamericana” se manifiesta también como necesaria. Aunque hay antecedentes importantes del estudio de la especificidad de la CF en esta región del mundo —especialmente los libros de Capanna, *El sentido de la ficción* (1940), y de Goligorsky y Langer, *Ciencia ficción: realidad y psicoanálisis* (1969)—; no ha sido sino hasta el siglo XXI que han comenzado a realizarse esfuerzos sistemáticos sobre la escritura de una historia del género en América Latina (Haywood, 2011; Honores, 2018; Kurlat & De Rosso, 2021; López Pellisa & Kurlat, 2020), con lo que se ha buscado reivindicar la presencia y autonomía de la producción de CF en la región, más allá de ser vista como emulación o reacción a la CF anglosajona y europea. Delinear esta especificidad regional, así como su tradición histórica, cultural y literaria no aísla la producción en una burbuja local y excepcionalista, sino que, una vez definida por sus elementos particulares, vuelve más viable el hecho de que sea posicionada luego como una literatura global, en tanto es parte de flujos transregionales y transnacionales de producción, lectura y consumo. La categoría de CF latinoamericana, por lo tanto, la uso aquí como una construcción, una totalidad abierta que permite establecer fronteras con otras literaturas a la par que crea rutas de intercambio entre ellas. En este sentido, es que considero que la CF latinoamericana no solo es una literatura global, sino también una literatura planetaria pues desata la imaginación de mundos pre-capitalistas y pos-capitalistas donde se escenifican, más allá de los flujos mercantiles, distintas dimensiones de las interacciones entre lo humano y lo no humano, incluido en ello lo suprahumano, pero también los animales y la naturaleza.

Las tres novelas que componen el corpus de esta investigación son las siguientes: *Plop* del argentino Rafael Pinedo, *Zombie* del estadounidense-chileno Mike Wilson y *La mucama de Omicunlé* de la dominicana Rita Indiana.

Acotarme en esta tesis a estas obras de CF latinoamericana escritas en el siglo XXI sirve no solo para fines metodológicos —tener un corpus manejable que permita profundizar en los detalles al mismo tiempo que hacer algunas abstracciones útiles para el estudio de la CF de nuestra región—, sino también esta investigación pretende cumplir una función histórico-teórica. Histórica, ya que continúa lo hecho por Parkinson Zamora (1994), Logie y Fabry (2010b) y Vivanco (Vivanco, 2013a), autoras cuyos análisis se han concentrado especialmente en la segunda mitad del siglo XX, de allí que intentaré responder qué ha pasado después y qué ha pasado en otros géneros, ya que el interés de estas autoras en novelas de CF ha sido escaso. En el nivel teórico, se busca discutir los términos propuestos hasta ahora para el estudio de la representación y la imaginación del futuro en la narrativa latinoamericana.

La selección de este corpus, por lo tanto, atiende a criterios de continuidad histórica, representatividad geográfica, perspectiva de género y consistencia temática. En cuanto a la continuidad histórica se eligió una novela publicada a principios de siglo XXI, en 2002, otra publicada a fines de la primera década, en 2009, y una a mediados de la segunda década, en 2015. Estos años corresponden con acontecimientos relevantes en la historia reciente de América Latina: la crisis argentina de 2001, la crisis financiera global ocasionada por el colapso de la burbuja inmobiliaria en 2008, y el fin del *pink tide* y el nuevo giro a la derecha en varios de los países de la región especialmente en la segunda década del siglo XXI. En cuanto a la representatividad geográfica, se ha elegido una novela escrita y publicada en Argentina, país con una fuerte tradición de CF distópica;

otra publicada en Chile por un autor con nacionalidad estadounidense y chilena, mestizaje que influye en los flujos globales-locales que aparecen en la novela; y una escrita y publicada en República Dominicana, con lo que se incluye la región afrocaribeña como parte de América Latina. Las tres novelas, además, pueden ser consideradas como punto de inflexión en sus tradiciones literarias nacionales y, al mismo tiempo, fundacionales de las tendencias que actualmente dominan la CF latinoamericana.

Uno de los mayores límites que he encontrado en los estudios críticos sobre imaginarios del fin en la literatura latinoamericana tiene que ver con el poco interés en la literatura escrita por mujeres, de ahí que se haya considerado importante para esta investigación la inclusión de una autora que escribe claramente situada desde su lugar como mujer y acudiendo a una representación queer de la identidad. Por último, en cuanto a la consistencia temática, estas tres novelas conforman tanto una unidad —se trata de obras de CF distópica—, pero también, puestas en diálogo, ayudan a dibujar algunos de los caminos que ha tomado la imaginación del futuro en la escritura reciente del género en la región.

Plop

Rafael Pinedo (1957-2006) publicó solamente tres novelas. Lo hizo en el lapso de cuatro años, entre 2002 y 2006, año en que falleció a causa de un cáncer. Tiempo atrás publicó un relato llamado “El laberinto”, producto de un pequeño desafío familiar que asumió con su abuela: el de contarse cuentos. El azar de acompañar a un amigo a un taller literario con la escritora Ana Jusid durante 1994 lo acercó de nuevo a la escritura,

actividad que había practicado con fervor durante su adolescencia y que había abandonado a los 18 años con la misma determinación.

La escritura de Rafael Pinedo es heredera de una honda tradición distópica presente en la CF argentina que bien puede remontarse hasta los primeros relatos darwinianos donde se especulaba sobre una posible vuelta al origen salvaje de la especie a través de historias protagonizadas por monos que experimentaban una inversión evolutiva; es decir, mientras los animales adquirían cualidades humanas, las personas entraban en un proceso de degeneración moral. Ejemplos de este tipo de cuentos son “Un fenómeno inexplicable” (1898) e “Izur” (1906) de Leopoldo Lugones; y “El mono que asesinó” (1909) de Horacio Quiroga. Otros antecedentes importantes se encuentran en algunos cuentos apocalípticos de Roberto Arlt, como “La muerte del sol” o “un viaje terrible”, así como en la novela *La mujer de Lot* (1939) de Arturo Cancela que propone una distopía totalitaria donde las instituciones democráticas han desaparecido (Quereilhac, 2020).

A partir del golpe militar al gobierno de Perón en 1955, Argentina entró en “una espiral de autoritarismo y violencia” que encontró sus puntos más críticos en las dictaduras de Juan Carlos Onganía (1966-1970) y de Jorge Rafael Videla (1976-1981). El ambiente represivo promovido por la élite militar dio como resultado una imposición de la disciplina por el terror que dejó como resultado secuestro, tortura y asesinato de más de 10 mil personas durante la época de Videla (Novaro, 2014). Durante estos años convulsos, la escritura de CF se orientó cada vez más hacia la distopía y la reflexión crítica sobre el rol de los intelectuales y la cultura. Así se observa en *Diario de la guerra del cerdo* (1969) de Adolfo Bioy Casares, *Opus Dos* (1967) de Angélica Gorodischer y *A la sombra de los bárbaros* (1977) de Eduardo Goligorsky. En cada una de estas novelas hay un

ejercicio imaginativo sobre los caminos que puede tomar la revolución y el peligro del retorno a la barbarie (Kurlat, 2020a).

En los años inmediatos a las dictaduras y durante el período menemista (1989-1999) donde las políticas neoliberales se fueron asentando en el país, se intensificó la escritura de distopías, como lo corroboran novelas como *Manual de historia* (1985) de Marco Denevi, *La reina del plata* (1988) de Abel Posse, *Las Repúblicas* (1991) de Angélica Gorodischer, *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia, *Los misterios de Rosario* (1994) de César Aira, *La muerte como efecto secundario* (1997) de Ana María Shua o *El oído absoluto* (1997) de Marcelo Cohen. En dichas novelas el crecimiento desmedido de las ciudades posindustriales, así como el aumento de las desigualdades sociales, es utilizado para anticipar mundos ficcionales marcados por espacios hipercontrolados, subjetividades rotas y cuerpos sobrevivientes. En este sentido, como observa Reati (2006), es factible identificar una popularización dentro de la CF argentina de la ciudad panóptica y postapocalíptica.

Me parece importante hacer este recuento, pues la primera obra de Rafael Pinedo, *Plop* (2002), galardonada con el Premio Casa de las Américas propone un universo muy singular de territorios devastados, cuerpos en ruina y civilizaciones post-humanas que han retrocedido a estadios salvajes donde la cultura ha quedado destruida y reinan la barbarie y el tabú. Este acendrado pesimismo, sin embargo, bebe de una rica tradición literaria, así como de la propia situación histórica que acaecía en el país (crisis financiera, represión política, descontento social expresado en huelgas y saqueos) y que provocó una crisis humanitaria que estalló en diciembre de 2001.

La trilogía de *Plop*, *Frío* y *Subte* puede ser ponderada hoy como un pivote para el género distópico, en su forma antievolutiva, en el siglo XXI en Argentina que preconizó,

influyó y posibilitó novelas como *El año del desierto*, (2005) de Pedro Mairal, o las más recientes *El asombro* (2013) de Juan Mihovilovich, *Los restos* (2014) de Betina Keizman, *El rey del agua* (2016) de Claudia Aboaf, *Acerca de Suárez* (2016) de Francisco Ovando o *Cadáver exquisito* (2017) de Agustina Bazterrica.

Afortunadamente, la escritura de Rafael Pinedo ya ha recibido varios análisis por medio de artículos académicos, de entre los que destaca lo producido por estudiosos como Alejo Steimberg (2012), Fernando Reati (2013) y en los últimos años Claire Mercier (2016, 2018, 2019a).

Zombie

Publicada en 2009, *Zombie* es la tercera novela de Mike Wilson (1974-), autor nacido en Estados Unidos, pero que ha vivido gran parte de su vida tanto en Buenos Aires como en Santiago de Chile, donde actualmente se desempeña como maestro universitario. Wilson fue parte del grupo *Freak power* que incluyó también a los escritores Álvaro Bisama, Jorge Baradit y Francisco Ortega, quienes han sido nombrados como representantes de la “nueva literatura fantástica chilena”.

El *Freak power*, más que un movimiento literario organizado y coherente, se trató de una coincidencia provisoria de intereses, gustos y afectos; un grupo de amigos que se reunía periódicamente a platicar sobre libros, series y películas. Son llamativas, sin embargo, las afinidades que marcaron la identidad de este grupo. En primer lugar, a pesar de ser un grupo que tenía su base en la capital Santiago, los cuatro escritores que lo conformaban tenían un origen extranjero o provinciano. Eran, cuando empezaron a reunirse, *outsiders* con una mirada crítica sobre las generaciones anteriores, en específico sobre los escritores “NN” (siglas del latinismo *Non nomine*, empleado para referirse a un

cuerpo sin nombre, como el de un desaparecido), quienes, nacidos en la década de 1950, produjeron sus obras especialmente durante los años de la dictadura de Pinochet (1973-1990) y a fines de los 90.

La escritura fantástica y de CF experimentó una “época de aridez” durante el período dictatorial en Chile (Paez, 2019), una losa de silencio fue impuesta sobre géneros que ya habían consolidado una importante tradición en el país con autores y autoras como Hugo Correa, María Donoso, Enrique Araya y Elena Aldunate. Los años 90 en Chile vieron el florecer tanto de la generación NN, que buscaba ahondar en los misterios, la memoria, los dramas y las tragedias de los años de la dictadura y sus consecuencias en las y los sobrevivientes —obras que más tarde serían calificadas por la crítica como la “gran novela de la orfandad” (Olivárez, 1997)—; como del grupo McOndo, quienes en 1996 salieron a la luz pública con una antología de escritores latinoamericanos editada por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Recordemos que el nacimiento de este grupo estuvo marcado por un sentimiento común de hartazgo del realismo mágico, y especialmente de cómo este se degeneró hacia los años 80, y por una aspiración de habitar la aldea global incorporando el lenguaje de la publicidad, la televisión, el internet y la música pop (Cortínez, 2000).

Estos dos antecedentes literarios influirán en la obra de los autores del *Freak power*, quienes adquirieron visibilidad editorial a partir del libro de Jorge Baradit, *Ygdrasil* (2005), la cual reinicia la escritura de lo fantástico y la CF en Chile (Areco Morales, 2020). El objetivo del *Freak power* es resumido por ellos mismos como sigue: “no estamos haciendo, necesariamente, ciencia ficción, es otra cosa... es mezclar, es recontar, es explotar un lado de Chile que no estaba y que es el Chile asombroso... es la literatura del fin del mundo en el fin del mundo” (cit. en P. Jara, 2008). La vocación

escatológica del grupo se hace presente sobre todo en las primeras obras de estos autores: *Caja negra* (2006) de Álvaro Bisama, que reúne un catálogo de personajes extraños que se enfrentan a su propio fin-del-mundo; *Ygdrasil*, novela ciberpunk que imagina un México donde se trafican y se explotan cuerpos y almas; y *El púgil* (2008) de Mike Wilson, que narra la aventura de un boxeador venido a menos junto a su compañero el refrigerador a través de un mundo distópico y alucinante. El caso de Francisco Ortega es peculiar, ya que después de un temprano debut literario con la publicación de *60 kilómetros* (1994), novela de descubrimiento juvenil que mezcla CF con terror y western, decide inaugurar con *El número Kaifman* (2006) una saga al estilo *Código Da Vinci* sobre sociedades secretas nazis y ciudades perdidas. Este interés por lo oculto, las conspiraciones, lo fantástico y lo paranormal seguirá presente en sus libros posteriores.

La obra de Baradit y Bisama dio un giro de la imaginación del futuro hacia la recuperación de la memoria. Baradit publicó un libro más de CF, *Synco* (2008), y después ha dedicado gran parte de su producción a la recuperación de historias de la época de Pinochet en la trilogía de *La historia secreta de Chile* (2015, 2016, 2017). Bisama escribió también una segunda novela afín a lo escatológico y a la CF, *Música marciana* (2008), pero en sus siguientes novelas, sin alejarse del tono underground, viró hacia la exploración lúdica de la memoria en *Estrellas muertas* (2010) y *Ruido* (2012). Wilson, en cambio es el que más ha preservado el impulso escatológico del *Freak power*. Desde *Zombie* (2009), su tercera novela, hasta la más reciente *Némesis* (2020) persiste la lucha de sus personajes por abrirse paso en un mundo de residuos, sobre el cual gravita una y otra vez la sombra cósmica de Cthulhu, monstruo mítico-fantástico de Lovecraft cuya mención será recurrente en esta investigación por su presencia tanto en *Zombie* como en *La mucama de Omicunlé*. En este sentido, Wilson, además, constituye el eslabón siguiente

(dentro de la inevitable relación dialéctica tradición-ruptura) de obras también híbridas y glociales como la del boliviano Edmundo Paz Soldán, también parte del grupo McOndo en su etapa inicial, o el cubano Yoss, dos representantes importantes de las escrituras apocalípticas y de CF en América Latina.

La obra de Wilson, a pesar de ser la más prolífica de la y los autores que conforman el corpus de esta investigación, es la que menos atención ha recibido por parte de la academia. Sobre *Zombie*, por ejemplo, más allá de reseñas, únicamente pude encontrar un artículo en el que justamente se analiza la novela en comparación con la obra de Paz Soldán (Laraway, 2012).

La mucama de Omicunlé

Rita Indiana (1977-) es una artista polifacética. Nacida en Santo Domingo, aparece en el escenario público como escritora con la publicación de *Rumiantes* (1998), su primer libro de cuentos. Sin embargo, su consolidación entre sus seguidores y seguidoras ocurrió primero como cantante y celebridad musical, especialmente después del éxito de su álbum de música *El juidero* (2010), lanzado con su banda Rita Indiana y los Misterios. Años atrás, sin embargo, ya había publicado las novelas *La estrategia de Chochueca* (2003) y *Papi* (2005). Su figura pública ha sido construida a través de decisiones como la de quitarse el apellido paterno Hernández de su firma como autora —presente hasta el año 2010— manteniendo únicamente su nombre Rita y el apodo “Indiana” heredado de su bisabuela, y llevar a cabo un performance queer expresado en la construcción de una apariencia física andrógina: el pelo corto, el uso de trajes asociados comúnmente a los cuerpos masculinos y su abierta homosexualidad. Con todo ello, así como con distintas

declaraciones a la prensa, Rita Indiana ha construido una voz autoral que se opone, resiste y transgrede los parámetros normalizados y hegemónicos de la masculinidad y la feminidad (Bustamante Escalona, 2019).

Después de su anuncio de retiro de los escenarios musicales en 2010, continuó su labor como escritora, publicando tres novelas más, *Nombres y animales* (2013), *La mucama de Omicunlé* (2015) y *Hecho en Saturno* (2019). Con *La mucama de Omicunlé*, la autora lleva su lenguaje directo y visceral (heredero del realismo sucio), sus personajes impúdicos, andróginos e irreverentes de la llamada “trilogía de las niñas insoportables” y los temas que cuestionan tanto las historias familiares como la memoria oficial de su país, al género de la CF combinando magia, tecnología y espiritualidad yoruba en una historia que ha sido considerada por la crítica como “eco-queer” (Duchesne Winter, 2015).

Es cierto que en la historia de la CF dominicana y caribeña, la cual apenas puede remontarse al cuento “Consígueme la máscara, Matilde” (1967) de Efraim Castillo y a los relatos de Diógenes Valdez, hay temas y actitudes que persisten en *La mucama de Omicunlé* como “la denuncia de la condición de colonialidad, la situación de las mujeres impuesta por el heteropatriarcado y la crítica al uso de la energía nuclear” (Leandro Hernández, 2020, p. 363), sin embargo, la novela de Rita Indiana también puede situarse en diálogo con la producción caribeña queer de artistas como Staceyann Chin, Marlon James y Helen Klouaris, así como continuadora de la tradición de CF distópica de autores como el cubano Yoss, el puertorriqueño Pedro Cabiya y la jamaicana Nalo Hopkinson, y consecuente con el subgénero de ficciones climáticas caribeñas donde destaca *Archipiélago* (2012) de la escritora de Trinidad y Tobago Monique Roffey.

A diferencia del caso de Mike Wilson, cuya obra es numerosa y la atención que ha recibido por parte de la academia ha sido escasa, las novelas de Rita Indiana han recibido

una enorme atención desde los estudios literarios, culturales, etnomusicales, de género y poscoloniales. Dentro de ese panorama, ha sido Fernanda Bustamante Escalona la principal investigadora de su obra, quien no solo compiló *Cuentos y poemas (1998-2003)* (2017) sino que también coordinó un libro que recopila más de diez artículos sobre sus tres primeras novelas, y ha publicado posteriormente numerosos artículos sobre la autora dominicana. Es destacable también el interés que el libro ha despertado en académicas afroamericanas como en el grupo Small Axe Project donde Njelle Hamilton (2020) coordinó un número especial sobre *La mucama*.

Ruta de la investigación

En el primer capítulo “Imaginarios escatológicos. Una definición” me concentro en construir el término conductor de esta tesis, imaginarios escatológicos, acudiendo a autores y autoras de disciplinas como la filosofía, la sociología, la teología y la crítica literaria; señalando, además, el lugar preeminente de la literatura para la gestación y el análisis de los imaginarios. La importancia de este capítulo radica en que, durante la primera década del siglo XXI, el término de “imaginarios” se convirtió en una “moda conceptual” que lo convirtió en un “concepto paraguas” bajo el que cabían diversidad de enfoques y metodologías (Girola & De Alba, 2018), de allí que sea necesario transparentar cómo y desde dónde es construido el concepto en esta investigación. La definición que presento al final del capítulo, además, funciona como hilo conductor de todo el análisis de las novelas.

En el segundo capítulo, “El carácter de la CF distópica latinoamericana”, trazo un recorrido histórico de la escritura de CF en América Latina a fin de situarla en relación

con la producción del género en Europa y Estados Unidos; asimismo establezco una breve genealogía de la forma distópica y me detengo a señalar cómo los elementos religiosos han desempeñado un papel fundamental en el desarrollo del género.

En el tercer capítulo “Los espacios del apocalipsis. Geografías de la catástrofe” comienzo el análisis de las novelas interrogándome por los modos en los que el desastre impacta sobre los lugares en los que se desarrollan las distintas tramas. En “Las huellas del pasado: trauma y post-apocalipsis” me centro en cómo se articula la relación entre los espacios post-apocalípticos y la memoria de los personajes sobrevivientes a partir del trauma. Para el quinto capítulo, “Sujetos escatológicos. Mesías (anti)héroes y monstruos”, el más extenso de esta tesis, profundizo en el análisis de las motivaciones, las actitudes, los comportamientos y las funciones de los personajes en sus respectivos mundos de ficción. En “Temporalidades en disputa. Las formas del final”, me detengo a reflexionar sobre cuáles son las distintas temporalidades que habitan dichos sujetos y cómo estas dialogan, disputan y construyen los cierres de las novelas.

En el último capítulo “Paisajes del futuro en la CF distópica latinoamericana reciente” caracterizo cómo son los futuros imaginados en cada una de las novelas, enfatizando el hallazgo principal de esta investigación, a saber, la presencia intensa de elementos religiosos que condicionan y modelan la imaginación de los futuros encantados dentro de las obras.

En cada capítulo de análisis literario se advierte una tensión fundamental que recorre las obras entre el fin-del-mundo y el mundo-después, misma que desata emociones y actitudes relacionadas con el miedo, pero también —como busco mostrar en esta investigación— con la esperanza. Precisamente, a partir de la identificación del componente religioso de las obras y de la pregunta por los imaginarios escatológicos, se

propone una lectura que no ofusque esas señales de esperanza que brotan entre los páramos distópicos, sino que las visibilice a fin de cuestionar estrategias de lectura de la CF distópica, bastante comunes, afincadas en la reproducción del temor, el pesimismo y el desasosiego.

Reconozco que, al tratarse esta investigación de un estudio de caso, no se busca producir generalizaciones totalizantes ni absolutas; en cambio, parafraseando a Howard Becker (2016), gracias al análisis exhaustivo de las tres novelas elegidas he tratado de producir nuevas preguntas que, en estos casos específicos interesantes *per se*, pueden ayudarme a mí y a otros a comprender qué está ocurriendo en la CF distópica latinoamericana reciente.

Escrituras, futuros y fines de mundo

La escritura de esta tesis ha estado marcada por varios fines-de-mundo, los cuales la han afectado de una u otra manera. Empecé los estudios de doctorado en agosto de 2018. En diciembre de ese mismo año supe que mi pareja y yo tendríamos una hija, la primera. El evento del embarazo, el parto y la crianza han constituido sucesivos y pequeños apocalipsis íntimos y familiares: algunos mundos se han acabado y otros se han abierto y han comenzado a crecer. En marzo de 2020 México y el mundo entró en una situación de pandemia. Gran parte de las actividades fueron detenidas y una buena parte de la población fue confinada en sus hogares. El estrés, la depresión, la ansiedad, el aburrimiento y la incertidumbre se convirtieron en actitudes recurrentes en el hogar. En octubre de ese mismo año mi pareja y yo enfermamos de COVID. Ella, afortunadamente, tuvo muy pocos síntomas. En cambio, mi caso agravó. Le neumonía que invadió mis

pulmones y me provocó fiebres altísimas durante una semana ha sido sin duda una de las experiencias más angustiantes que he vivido. Las secuelas del virus permanecieron varias semanas, a lo mejor quedan algunas, pero ya no me doy cuenta. El doctor asegura que mi cuerpo ya no volverá a ser el mismo. Una parte de él se perdió para siempre.

Atender la esperanza como parte de esta investigación durante estos tres años ha sido, quizá, una estrategia de supervivencia a la par que un trabajo académico; cuando el futuro es puesto en vilo con tanta frecuencia, separar la labor profesional de la vida cotidiana se vuelve inútil y desgastante. Confío en que las y los lectores de este trabajo podrán entender si algo de objetividad se ha quedado en el camino. No sé qué tanto vaya a verse afectada la escritura de CF después de la pandemia, tal vez en unos años hablemos de CF pre-pandémica y CF pos-pandémica. Lo que sí es seguro es que nuestra imaginación del futuro se ha movido a otras coordenadas que apenas estamos aprendiendo a habitar. ¿Hacia dónde vamos?, ¿con quiénes?, ¿cuándo llegaremos?, ¿quiénes se perderán en el viaje? Cada una de esas preguntas tiene ahora un tono diferente, más grave, quizá más urgente. Saber que la CF puede ayudarnos a sortearlas representa, al menos para mí, un alivio.

IMAGINARIOS ESCATOLÓGICOS. UNA DEFINICIÓN

“¿Qué puede ocurrir?” La pregunta es tan antigua como la especie humana y, quizá, exclusiva de ella. Es una pregunta que nace de la condición transitoria —itinerante, fugaz, nómada, peregrina— de la humanidad (Marcel, 2005). Un sujeto abierto, que *espera* y *desea*, se interroga por los límites y por las posibilidades de una transformación de su situación histórica. Al definirse a partir de la espera, configurándose como un “yo espero”, consigue salir de su presente y proyectarse a sí mismo, como individuo y como parte de un grupo social, hacia lo que está adelante en el espacio y en el tiempo: el futuro.

El propósito de este primer capítulo es proponer el concepto de “imaginarios escatológicos” como categoría útil para el estudio crítico de las preguntas y las respuestas que una sociedad hace en torno al futuro. El término lo construiré a partir de una doble fundamentación desde lo posible y desde la imaginación radical, sin olvidar que las respuestas a la pregunta “¿qué puede ocurrir?” están siempre situadas históricamente y varían conforme a sus contextos de producción.

Como punto de partida, es importante señalar la tensión que presupone la pregunta sobre el futuro entre la razón y la imaginación en el marco de la tradición filosófica Occidental. Morin es cuidadoso en apuntar las diferencias entre los términos razón, racionalidad y racionalización. El primero, la razón, “corresponde a una voluntad de tener una visión coherente de los fenómenos, de las cosas y del universo” (2001, p. 101). La racionalidad, en cambio, “no tiene jamás la pretensión de englobar la totalidad de lo real dentro de un sistema lógico, pero tiene la voluntad de dialogar con aquello que se le resiste”. Por último, la racionalización “consiste en querer encerrar la realidad dentro de

un sistema coherente. Y todo aquello que [lo] contradice es descartado, olvidado, puesto al margen” (p. 102).

Escobar Villegas, en el recorrido histórico que realiza de los términos imaginación e imaginario, observa esta hostilidad de la actitud racionalista al dar cuenta de la carga peyorativa que investía a sustantivos que se acompañaban por el adjetivo imaginario: “Los espacios, los seres y los sentimientos imaginarios se enfrentaron con el espíritu de la razón que, desde la revolución científica de los siglos XVI y XVII, intentaba eliminar toda intervención de la imaginación” (2000, p. 40). Desde la antropología, Appadurai ha señalado que “incluso la peor y más miserable de las vidas, las circunstancias más inhumanas y brutales, las desigualdades más duras y crueles están abiertas al juego de la imaginación” (2001, p. 69), y ha caracterizado la “capacidad de aspiración” como las condiciones sociopolíticas que hacen viable que un grupo social pueda configurar esperanzas sobre su futuro desde y hacia un horizonte ético (Appadurai, 2004b). A pesar de la insistencia de estos y muchos otros autores en la importancia de considerar la imaginación para llevar a cabo las transformaciones sociales (Canales, 2020; Haraway, 2019; Stengers, 2015; Wagensberg, 2014; Wright Mills, 2003), la tensión con el lenguaje técnico-político de muchos científicos sociales, cimentado sobre el cálculo, la lógica y la racionalización, sigue sin dejar espacio para que lo indeterminado de la imaginación pueda desplegarse con una libertad radical.

Considérense tres ejemplos. Primero, este comentario respecto al futuro de los bosques y la deforestación:

Dice la World Wildlife Fund que la principal causa de deforestación es la ganadería y la expansión del agroextractivismo, aunque la obra predadora de los últimos años es protagonizada por los uniformes sembradíos de aceite de palma y soya. La WWF sostiene que de mantenerse esa tendencia depredadora en el año 2050 podrían haberse destruido unas 230 millones de hectáreas de bosque,

principalmente en la Amazonia, el Bosque Atlántico y Gran Chaco [...]. Estamos hablando de una destrucción a razón de 15 000 millones de árboles derribados al año, por lo que, de continuar con esa máquina exterminadora, en un lapso de 300 años los árboles ya habrán desaparecido de la superficie terrestre (Giraldo, 2018, p. 61).

Segundo, este diagnóstico expuesto en el Manifiesto *Última llamada* (2014) firmado por políticos, científicos sociales, ecologistas y activistas:

Las investigadoras y los científicos más lúcidos llevan dándonos fundadas señales de alarma desde principios de los años setenta del siglo XX: de proseguir con las tendencias de crecimiento vigentes (económico, demográfico, en el uso de recursos, generación de contaminantes e incremento de desigualdades) el resultado más probable para el siglo XXI es un colapso civilizatorio.

Hoy se acumulan las noticias que indican que la vía del crecimiento es ya un genocidio a cámara lenta. El declive en la disponibilidad de energía barata, los escenarios catastróficos del cambio climático y las tensiones geopolíticas por los recursos muestran que las tendencias de progreso del pasado se están quebrando.

Tercero, este categórico augurio de Wallerstein sobre el primer cuarto del siglo XXI:

Esto es, entonces, a lo que parecemos estar dirigiéndonos [...], alrededor de los años 2000-2025. A pesar de que en ciertos aspectos pueda parecer un periodo espectacularmente expansivo, será muy amargo en otros. Es por esto que espero poca paz, poca estabilidad y poca legitimidad. El resultado será la irrupción del “caos”, que no es otra cosa que la ampliación de las fluctuaciones normales en el sistema, con efecto acumulativo (2009, p. 73).

Las tres citas anteriores ofrecen un claro ejemplo sobre el funcionamiento de la ética de lo probable en oposición a la ética de lo posible (Appadurai, 2013). En ellas se especula, se supone y se diseña el futuro a partir, fundamentalmente, de argumentos lógico-científicos, del cálculo de riesgos, de técnicas, estrategias y acciones racionales. Con base en tendencias construidas a partir sobre todo de “avalanchas de números” (Hacking, 1982) y de métodos cuantitativos —modelos, estadísticas, prospectivas—, cada una de las afirmaciones se autovalidan y, al mismo tiempo, subordinan y menosprecian cualquier actividad proveniente del campo de la imaginación, no porque esta no ocupe

ningún lugar en el campo social, sino porque su lugar se constriñe a la subjetividad individual y no trasciende a la dimensión colectiva. No se está muy lejos de la postura vacilante de Sartre, para quien la imaginación siempre se define y se limita por su condición de irrealidad y, a pesar de que elogia su capacidad para crear “cosas nuevas”, las fronteras entre lo real y lo irreal se presentan infranqueables: “el mundo imaginario está totalmente aislado” (2005, p. 185). La ética de lo probable no es, en este sentido, más que una administración racionalista de la catástrofe por venir.

La ética de lo posible, en cambio, apela a maneras de pensar, sentir y actuar que amplíen los horizontes de esperanza gracias a la actividad de la imaginación, de ahí la vigencia de los reclamos centrales de Wright Mills, quien sostiene que el estudio de la imaginación permite comprender el escenario histórico más amplio en cuanto a su significado para la vida interior y para la trayectoria exterior de diversidad de individuos (2003, p. 25); y de Castoriadis al denunciar el “olvido” principal del pensamiento occidental, heredado aun después de la posguerra: “Puede asombrarnos que la imaginación radical del ser humano, descubierta y discutida por primera vez hace veinticinco siglos por Aristóteles, nunca haya adquirido el lugar central que le pertenece dentro de la filosofía” (1998, p. 167). Con una declaración así, Castoriadis —en su postura antiestructuralista y en el reconocimiento de la capacidad que la subjetividad tiene de fundar el sentido (Joas & Knöbl, 2016, p. 392)— da un paso más que la conocida tesis XI de Marx sobre Feuerbach: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”. Para Castoriadis, interpretar y cambiar este mundo es insuficiente, hace falta imaginar uno nuevo.

1.1 Los imaginarios escatológicos frente a la necesidad de lo (im)posible

Para esta investigación el punto de partida es que la pregunta por lo que puede ocurrir no conlleva fatalmente una anticipación pesimista que nos arroje a un abismo de incertidumbre y desazón, como ocurre con los caminos que en la actualidad ha tomado la ética de lo probable, sino más bien conlleva representar el futuro como el espacio-tiempo en el que se abre una disyuntiva. La sola duda sobre lo por venir es capaz, por lo tanto, de poner en vilo a las afirmaciones de la razón. No obstante, los márgenes de esa duda, o sospecha, se alcanzan cuando se constata que todos los esfuerzos por anticipar un mundo nuevo confirman lo ya existente; es decir, cuando la imaginación aparece determinada y sometida a los dogmas de la racionalización y de lo real. Entonces el futuro se revela, ya no abierto ante la expectativa del acontecimiento totalmente nuevo, sino encerrado en “las prisiones de lo posible” (Garcés, 2002). Žižek, remarcando de nuevo el enfrentamiento racionalización-imaginación y la derrota de esta última, lo expresa de un modo semejante: “Nuestra era se percibe a sí misma como la edad de la madurez en la que la humanidad ha abandonado los viejos sueños de utopías milenaristas y ha aceptado las limitaciones de la realidad —de la realidad socioeconómica capitalista— con todas sus imposibilidades. Somos incapaces de pensar nuevas utopías” (2013, p. 78). Esta incapacidad de conciliación entre razón e imaginación ha modelado y continúa modelando el pensar, sentir y hacer, y se convierte en un mapa para la toma de decisiones y los ejercicios futuroológicos de planeación y previsión (Vergara et al., 2010) donde todo lo que puede suceder acabará confirmando lo que ya es.

Un ejemplo común del decaimiento del pensamiento utópico y el encasillamiento de la imaginación del futuro lo encontramos en el cine de CF norteamericano, en el que racionalización e imaginación suelen conjugarse bajo una estética de la destrucción donde

lo más importante es el espectáculo de la experiencia sensorial y las emociones que pueden procurarnos los estragos y la confusión del desastre (Sontag, 2007). En *Al filo del mañana* (Liman, 2014), el teniente William Cage (obsérvese la obviedad de su apellido, que quiere decir “jaula”) se descubre atrapado en un bucle temporal donde, haga lo que haga, llega al mismo punto de su vida que no es otro que un brutal asesinato en medio de una guerra contra los alienígenas. La aparente libertad del protagonista para tomar sus propias decisiones revela la futilidad de la elección en un sistema (pre)determinado; por lo tanto, cualquier intento de anticipación termina en una reiteración de la imposibilidad de cambiar lo por venir.

Al filo del mañana está lejos de ser una película emancipatoria o utópica; el diseño de su argumento, de hecho, está bastante bien calculado para que William no logre nunca una transformación radical de su futuro y llegue a convencerse de que no hay, en medio de las múltiples alternativas, una alternativa radical. Otras películas del género fantástico como *El día de la marmota* (Ramis, 1993) o *Miss Peregrine y los niños peculiares* (Burton, 2016) encierran la misma paradójica lección: “todo es posible pero no podemos nada... más que escoger” (Garcés, 2002, p. 122). Aquí se encuentra, allende los matices y los diferentes *locus* de enunciación, un punto en común entre el cine-espectáculo de CF norteamericano y algunos filósofos recientes: las tramas del futuro seguirán siendo las mismas, no obstante cualquier acción que se emprenda, o cualquier decisión que se tome. Al no incorporar radicalmente la facultad de la imaginación en la reflexión y la acción, no parece haber salida de esas cárceles epistemológicas y afectivas que obstruyen el deseo y someten al futuro a la obsolescencia y a la repetición.

Precisamente la “fuerza callada” del deseo constituye uno de los pilares del pensamiento de Heidegger, para quien el ser se define a partir de lo que quiere y lo que le es posible:

La capacidad del querer es propiamente aquello «en virtud» de lo cual algo puede llegar a ser. Esta capacidad es lo auténticamente «posible», aquello cuya esencia reside en el querer. [...]. El ser, como aquello que quiere y que hace capaz, es lo posible. En cuanto elemento, el ser es la «fuerza callada» de esa capacidad que quiere, es decir, de lo posible (Heidegger, 2006, pp. 16-17).

Esta capacidad de *querer* no se define a partir de los actos, sino del don, o, como lo explica Garcés: el poder-querer consiste en “darse a sí mismo al abierto” (2002, p. 142). Se trata de una apertura radical que tiene al saber-esperar como fundamento y como móvil.

Al mismo tiempo que en Europa, Heidegger (entre el frenesí de las convulsiones de la guerra que amenazaban con derrumbar todo el andamiaje conceptual elaborado hasta ese momento) dirigía sus preguntas y sus respuestas hacia el ser como *sujeto en espera*; en América Latina, desde la literatura, también se fraguaban preguntas y respuestas similares. Julio Ortega, por ejemplo, encuentra en la obra de Rubén Darío y en la de César Vallejo la exploración “de los valores imaginarios, contrarios y contrariados, de una poética que debe forjar su nueva comunidad hablante y convocar a los interlocutores del arte nuevo”, y en intelectuales que van desde Rodó a Mariátegui una necesidad de “independizar la literatura de sus servidumbres referenciales”. Esta búsqueda de autonomía y de la novedad estética, propia de las vanguardias artísticas, así como el anhelo de construir una nueva comunidad adquiere en Vallejo la forma de una voz inusitada en la literatura latinoamericana, se trata de “una primera cita del porvenir” (Ortega, 2014, p. 211) que repercute en “aprender a estar de una forma nueva entre las cosas y vislumbrar la promesa de una nueva tierra” (Garcés, 2002, p. 149) y en la

actualización de la pregunta “¿cómo alcanzar eso que está delante?”. Sin esa pregunta, ningún sueño puede tenerse.

Castoriadis dialoga con la espera heideggeriana —que sería un permanecer angustiado ante la interrogante— y con la relación que se establece entre el ser y el tiempo. En su pensamiento, el ser no se somete a su deseo, ni a su expectativa; en cambio, superando la abstracción metafísica, enfatiza que “el hombre solo existe en la sociedad y por la sociedad... y la sociedad es siempre histórica” (1988, p. 66). Castoriadis, además, sostiene que “lo que mantiene a una sociedad unida es evidentemente su institución” (p. 67), y las instituciones, a su vez, se cohesionan gracias a una red compleja de significaciones imaginarias sociales, es decir: “imaginarias [...] porque no corresponden a elementos ‘racionales’ o ‘reales’ y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos [...] y sociales porque sólo existen estando instituidas y siendo objeto de un ente colectivo” (p. 68). Para esta investigación, como se explica más adelante con detalle, la literatura es sustrato de esos imaginarios.

En otro momento de su reflexión, Castoriadis señala que, para poder integrar individuos concretos dentro de una sociedad, estos imaginarios otorgan una respuesta a las cuestiones fundamentales de la vida interna del grupo social: ¿quiénes somos como colectividad?, ¿qué somos los unos para los otros?, ¿dónde y en qué estamos?, ¿qué queremos?, ¿qué deseamos?, ¿qué nos hace falta? Son respuestas que, concluye el filósofo griego, “ni la realidad ni la racionalidad pueden proporcionarlas” (1983, p. 255), solo los imaginarios pueden hacerlo. Si lo posible se presenta como una pregunta solamente —un recipiente vacío, un territorio abierto— son los imaginarios los que lo llenan de contenido, los que lo pueblan. Si lo posible nos revela nuestra capacidad de soñar, los imaginarios nos dan el material con que soñamos. Por eso, antes que *homo faber*, *homo æconomicus*, u

homo sapiens, el ser humano para Castoriadis es un animal filosófico al plantearse las preguntas sobre el futuro y lo posible, y un animal poético al valerse de discursos como el mito y la literatura para responderlas.

La postura de Castoriadis parte de que cada sociedad selecciona los objetos y los seres naturales que le importan para elaborar una “imagen del mundo natural” paralela a la conformación de una “imagen de sí misma”. La unidad de ambas imágenes, o representaciones,³ se consigue cuando esa misma sociedad es capaz de definir sus necesidades que, no sólo serán necesidades materiales, sino también necesidades de sentido y de valor, nunca separadas unas de las otras. En esta definición y jerarquización de las necesidades se pone en juego lo que Sánchez Capdequí (2011) define como “el dibujo de la realidad”:

El imaginario remite al encendido figurativo de los límites del mundo, es el contenido simbólico que dota de contenido a una sociedad. En él reside el conjunto de metáforas, iconos, ideales y nociones que aportan consistencia a la convivencia social. Se trata del mundo-de-la-vida y de los prejuicios que dirigen los juicios de los actores y las instituciones. Allí radican las condiciones de lo que se puede decir, pensar y hacer (p. 20).

Resulta fundamental entender que los imaginarios, tal y como hacen Castoriadis y Capdequí, son una instancia fundacional y embrionaria de lo social, donde la imaginación todavía no es una “cosa”, ni un “hecho social”, pero sí una condición para el pensamiento y para la organización social. Castoriadis apremia la función de la imaginación y los

³ En el recorrido histórico que Escobar Villegas hace del término “imaginario” coloca precisamente el concepto de “representaciones colectivas” del sociólogo Émile Durkheim como un antecedente importante. De él, el filósofo colombiano resalta que “lo que conocemos de las sociedades no es la realidad sino las representaciones de las realidades” (2000, p. 64). La diferencia entre ambos la observa atinadamente Javier Cristiano: “a diferencia del sociólogo de Épinal, el interés [de Castoriadis] está puesto no tanto en la exterioridad coactiva del sentido producido, sino en la fuerza que ha sido escasamente atendida por la ciencia social y que permite producirlo” (2011, p. 18). Esa fuerza será denominada por Castoriadis como “auténtica creación”.

imaginarios al sentenciar que en ellos se configura qué es una “existencia «valorada», una existencia «digna de ser vivida»” (1983, p. 259).

1.2 Escatología, narratividad y la imaginación radical

Para introducir en la discusión lo *escatológico*, conviene partir de que el significado básico de esta palabra sigue siendo su significado central: los acontecimientos o estados últimos o finales.⁴ Que haya sucesos “finales” ya explicita que la escatología descansa sobre la unidireccionalidad del tiempo, es decir, la historia se dirige siempre a un final inevitable e impostergable. Desde esta concepción de la temporalidad el orden escatológico impone una preeminencia del futuro sobre el presente y el pasado (Taubes, 2010). Solo gracias a ese *éschaton* es que contar la historia es posible.

Esta acepción clásica de escatología ha sido duramente cuestionada en la segunda mitad del siglo XX. Teólogos y biblistas han resaltado la importancia de hablar de una temporalidad completa donde la orientación hacia el futuro no subordine la valorización del presente y el recuerdo del pasado. De esta manera, si bien lo que vendrá continúa siendo el motor de la historia —lo que la echa a andar—, existe una actualidad de lo escatológico que asume el porvenir como una realidad intrahistórica: el futuro ya está ocurriendo (Gutiérrez, 2004). El teólogo mexicano Carlos Mendoza-Álvarez (2015) propone que pensar el futuro desde América Latina implica sí conservar el eje temporal unidireccional, pero sin descuidar el pasado y el presente, y que, por lo tanto, la reflexión/imaginación sobre lo posible debe incluir tres momentos: una memoria de nuestros muertos, una reflexión sobre el aquí y ahora construida desde subjetividades

⁴ No debe confundirse este *éschaton* con *skatós*, que significa excremento. En el español la escatología y lo escatológico comúnmente se asocian a lo segundo, antes que a lo primero; no obstante, es importante decir que, aunque resulte tentador, es difícil establecer conexiones directas entre ambos términos.

sobrevivientes abiertas y no hegemónicas, y un firme anhelo de un mañana para todas y todos.

Es cierto que, a pesar de que desde América Latina se ha ampliado en el discurso teológico la noción de lo escatológico, la linealidad (en tanto orientación hacia un fin)⁵, aunque recursiva, no ha dejado de ser la condición esencial de la historia. Para Hartog esta unidireccionalidad no es más que otro régimen de historicidad, un orden del tiempo entre muchos otros más. El origen de este régimen, observa Hartog, es claramente judeo-cristiano y halla su expresión más sistematizada en el pensamiento de Agustín, quien vive en una “tensión y apertura hacia la espera” (2007, p. 85). Sin embargo, autores como Cohn datan su fecha de nacimiento mucho antes, hacia el 1500 a. C.: “Hasta donde se sabe, el primero que rompió con esta visión estática del mundo y habló de una próxima consumación, cuando el mundo actual, imperfecto e inestable sería remplazado por un mundo nuevo, perfecto y sin amenazas, fue el profeta iraní Zaratustra” (1981, p. 33).

Descrito así, el contenido del mensaje de Zaratustra es ya una pregunta por lo posible frente a otras cosmovisiones contemporáneas o anteriores que convenían en que el mundo seguiría siendo siempre, poco más o menos, como era (Cohn, 1981). Textos como los *Gatha* o el *Avesta* son importantes, entre otras razones, porque en ellos quedan registrados literariamente por primera vez los imaginarios escatológicos de un grupo social; es decir, las respuestas de una sociedad específica a la pregunta “¿qué puede ocurrir?”

⁵ Aquí aparece una segunda homonimia que no hay que perder de vista entre fin, en tanto término, y fin, en tanto *télos* o propósito. Para Bull (2000), ambos fines se interconectan en las distintas filosofías de la historia, o regímenes de historicidad, aunque no siempre empaten totalmente. No todo término es un propósito deseable, ni todo propósito deseable implica necesariamente un término.

¿A qué necesidades responde, pues, la pregunta por lo posible? El caso de las sociedades iranías atisba una respuesta:

Zoroastro debió conocer dos tipos de tribus. Había tribus que emigraban continuamente con su ganado [...]. Y había tribus que eran verdaderamente bandas de guerreros implacables, [...] siempre dispuestos a despojar y matar a los apacibles pastores. El profeta se identificó con los primeros y abominó de los últimos. Hay buenos motivos para pensar que los *Gathas* fueron compuestos mientras una sociedad que durante siglos había existido casi sin sufrir cambios [...], estaba entrando en conflicto y siendo remplazada por una sociedad de nueva índole: más belicosa y mejor equipada para la guerra (Cohn, 2000, p. 40).

Es viable identificar en la descripción que hace Cohn dos elementos útiles para el análisis. Primero, el surgimiento de nuevas necesidades que trastornan la jerarquía de las necesidades anteriores. Aquí hay que recordar que, como apunta el mismo Cohn, la idea de futuro como transformación histórica no es inherente a la especie humana. Es, desde luego, difícil imaginar desde Occidente sociedades en donde el cambio simplemente no fuese considerado como posibilidad y, mucho menos, como necesidad. La mirada de Zoroastro será una “mirada revolucionaria” en tanto que “la revolución sólo puede tener lugar cuando sus condiciones la hacen posible... y la exige, por lo tanto, como necesaria” (Garcés, 2002, p. 158). Esta nueva necesidad para las tribus ganaderas será consecuencia de necesidades materiales previas que regían su nomadismo (escasez de alimento, territorios cada vez más inseguros para habitar, un desarrollo técnico inferior para el combate), pero las superará sin descartarlas: es la necesidad de un orden diferente, de oponer resistencia ante lo aparentemente inevitable. “¿Qué puede ocurrir?” es, además de una pregunta, la afirmación de que efectivamente algo *puede* ocurrir, de que se *desea* que algo ocurra, y de que el orden existente no está determinado a ser el único. El surgimiento de nuevos imaginarios, en este sentido, puede ser visto como una rebelión de la voluntad y de la imaginación en contra de otras voluntades.

En segundo lugar, el caso del zoroastrismo prueba la afirmación de Castoriadis (1983) de que en todo momento histórico siempre hay más de un imaginario; de que siempre, alrededor del imaginario central, comienza la proliferación de un imaginario alternativo o segundo. Zoroastro tomó partido por la tribu de los pastores y al interior de ella se gestó un imaginario de la resistencia, periférico al imaginario central. Este imaginario aportaba respuestas diferentes al imaginario hegemónico respecto a lo que podía ocurrir y jerarquizaba de forma distinta sus necesidades materiales y de sentido. Al mismo tiempo, no debe dudarse que en las tribus de guerreros circulaban otros imaginarios que luchaban por convertirse en centrales.

Al ser múltiples y variadas las preguntas fundamentales de un grupo social, son también diversos los imaginarios que circulan en ella. Hay en una sociedad imaginarios sobre las relaciones familiares, sobre las relaciones con el prójimo, con las divinidades, etcétera..., cada uno atendiendo preguntas distintas. De entre ellos, los imaginarios escatológicos no buscan responder todas las preguntas de la sociedad, sino que privilegian las que tienen que ver con lo último y con lo porvenir, tanto individual como colectivamente. Si existen sociedades o grupos sociales escatológicos, es porque dotan de mayor importancia a las preguntas por el futuro que a otras interrogantes, y porque a partir de ellas se autoorganizan y fundan sus discursos, prácticas e instituciones (Cohn, 1981; Zaballa Beascochea, 2005). Una de las preguntas que mueve esta investigación tiene que ver con qué tanto la escritura de CF en América Latina puede ser considerada precisamente como una práctica escatológica.

Para responder esa interrogante, se avanza en dos sentidos. En primer lugar, se enfatiza la dimensión narrativa de toda escatología para, en segundo lugar, señalar la relación entre la narración, la escatología y la imaginación radical. Sobre el primer punto,

historiadores como White (1992) y Hartog (2007) están de acuerdo en que gracias a las narraciones es posible engarzar sintácticamente un principio, un medio y un final, para formar un relato que sea transmisible. Si bien para White es necesario problematizar la relación entre narratividad y acontecimiento, a Hartog le interesa enfatizar la narratividad como rasgo distintivo de lo que él denomina sociedades históricas, las cuales son portadoras de un régimen específico de historicidad a través del cual articulan presente, pasado y futuro. Hartog considera que es sólo gracias a la narración que un acontecimiento puede convertirse en historia, es decir que puede generarse una experiencia de temporalidad. Para explicar este fenómeno, acude a Ulises quien, en *La Odisea*, con voz entrecortada, asume una identidad narrativa y descubre, entre su llanto, que su historia es también la historia. En ese movimiento se evidencia una transformación del orden del tiempo. Ya no se habita en el tiempo legendario de los héroes y semidioses en el que las edades y las eras se sucedían sin continuidad; con la narración, la historia adquiere una dirección hacia atrás y hacia delante y sitúa como protagonistas a los seres humanos, enfatizando su responsabilidad en el destino de los acontecimientos.

Este nuevo régimen temporal fundado sobre la narratividad, cuyo germen Hartog lo encuentra en el poema homérico del siglo VII a. C., se desarrollará todavía hasta bien entrada la modernidad donde, pasado el tamiz del cristianismo y de la Ilustración, la historia no solo se consolida como *magister vitae* con relación al pasado, sino que se abre también hacia el futuro. De forma complementaria, para Kozel, Bergel y Llobet (2019) está claro que la imaginación del futuro involucra necesariamente un posicionamiento respecto al pasado y al presente. Este modo de contar la historia implica preguntas que son propias también de los imaginarios escatológicos: las preguntas sobre el porvenir — ¿qué puede ocurrir?, ¿cómo puede ocurrir?, ¿cuándo ocurrirá?, ¿con quiénes?— son

esencialmente preguntas narratológicas. No en vano, por ello, se ha establecido una honda relación entre modernidad, escatología y narrativa.

Uno de los primeros autores en reflexionar detenidamente sobre dicha interacción, fue Kermode, para quien únicamente a través de la provisión de un fin se puede obtener una concordancia temporal satisfactoria: “si nosotros no podemos romper las presiones de la realidad, debemos dotarlas de algún sentido. Esto es verdad tanto para los finales literarios como para las respuestas teológicas apocalípticas” (2000, p. 24).⁶ La “necesidad de sentido” que invoca Kermode no está nada lejos de las preguntas fundamentales de Castoriadis. Sin embargo, la concreción de Kermode al enfatizar que las narrativas, especialmente las ficciones, “se posicionan respecto al mundo cambiante de nuestro lado y arreglan todo para que nos sea complementario” (2000, p. 64), se corresponde en el concepto de mito que tiene Castoriadis, el cual analizaremos más adelante. Paul Ricœur, años después, recupera a Kermode al referir que el relato, ficticio e histórico, al ser “la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida” (1999, p. 216), “construye el carácter duradero de un personaje” (p. 218).

Uno de los sujetos, precisamente, que ha sido asociado íntimamente a los relatos escatológicos y apocalípticos —cuya figura merecerá un análisis especial en el capítulo 5 de este trabajo— es el adivino o profeta, el cual hace audible por vez primera la pregunta por lo posible. No hay que olvidar que para Weber “lo decisivo [del profeta] es la vocación personal” y que “el contenido de su misión no consiste en magia sino en doctrina y mandamiento” (1983, p. 356). Weber no encuentra relevante para su

⁶ El trabajo de Kermode utiliza el término “apocalíptico” en vez de “escatológico”, no obstante, para referirse a lo mismo: una visión del mundo lineal donde todos los acontecimientos históricos hallan su significado gracias a esa linealidad: a que haya un origen y a que habrá un fin. Como se abordará en un apartado posterior, empatar ambas palabras es un error común en los teóricos y críticos literarios, olvidando así las sutiles diferencias que existen entre ambos conceptos.

argumentación los regímenes de historicidad presentes en el discurso profético, ya anticipados en el lenguaje mucho más críptico de los adivinos. Este rasgo es destacado por Severino Croatto (1973) y otros biblistas de la teología de la liberación (Richard, 1994; Roldán, 2002) quienes describen al profeta como un “intérprete de la historia” que establece una relación entre el pasado y el presente siempre orientada hacia el futuro. Los profetas, ya sea en un horizonte plenamente teológico o en un marco más materialista, son también aquellos que narran la historia orientándola hacia un final. En este sentido, es posible considerar a estos sujetos, que no atienden límites entre la razón y la imaginación y que fueron tan importantes en la vida religiosa, cultural y política de sus pueblos, como los primeros exploradores y anticipadores del futuro.

Los primeros productores-creadores de los imaginarios escatológicos fueron, por lo tanto, los agoreros, los adivinos y los profetas, así como los cantores y los poetas que se encargaban de mantener viva la memoria de los dioses, los semidioses y los héroes. Estos primeros imaginarios, no hay que obviarlos, proponían fundamentalmente un orden sostenido y anclado en la existencia y el carácter de las divinidades.

Desde esta perspectiva, es posible concluir por ahora que las preguntas de los imaginarios escatológicos suelen responderse, al interior de los mismos grupos sociales que las formulan, por medio de narrativas; más atinadamente, de tramas, ya sea expresadas por medio de mitos y de literatura. Como consecuencia, los imaginarios escatológicos aspiran a dotar de duración, orden y sentido el presente del individuo y de un grupo social a partir de la exigencia de concordancia del pasado y del futuro con el momento actual. Esta repercusión en la producción temporal de los imaginarios ocupará el centro del análisis en el capítulo 6 de este trabajo.

La relación entre narratividad y escatología se refuerza si se atiende el otro concepto clave del pensamiento de Castoriadis: la “imaginación radical”. Para el filósofo griego, el término de imaginación radical trasciende a la mera imaginación —en tanto conjunto de operaciones combinatorias y reproductivas—, y se equipara al concepto de creación, es decir la imaginación radical implica “el poder de hacer ser lo que no es según la realidad de la ciencia física, la creación de nuevas formas de ser”(Castoriadis, 2001, p. 93). Este vínculo entre imaginación radical y creación convierte en autónoma la actividad de la imaginación y hace posible el surgimiento de lo nuevo y lo original (Rueda, 2010).

Hay que destacar dos elementos de la imaginación radical. Primero, que es atributo tanto de la colectividad como de los individuos, así que posee dos dimensiones: lo imaginario radical como histórico-social y como psique-soma. Como histórico-social, la imaginación radical “es un río abierto del colectivo anónimo; como psique/soma, es el flujo representativo/afectivo/intencional” (Castoriadis, 1998, p. 328). Es a través del proceso de “sublimación” que la psique (con sus representaciones, actos y afectos) abandona su mundo privado y se incorpora al mundo socialmente instituido. Por lo tanto, los mitos y las obras literarias no solo refuerzan las instituciones sociales ya existentes, sino que, al ser producto de la imaginación radical y de la creatividad autónoma del ser, tienen el potencial de contribuir a la creación de nuevas formas de organización social. Todo el proceso que va de la pregunta sobre el sentido a la creación de una institución, y que es sostenido por los imaginarios, Castoriadis lo define como el “imaginario social instituyente”.

En segundo lugar, en la imaginación radical “no hay leyes que la rijan”, ni “hay allí un pensamiento lógico, salvo de manera excepcional y discontinua” (Castoriadis, 2001, p. 94). Tanto la autonomía como la discontinuidad o indeterminación —rasgos que

Castoriadis condensa en el término “magma” para tratar de aprehenderlos— son la principal virtud de la imaginación radical, la cual provee a la sociedad de significaciones imaginarias que articulan su mundo. Gracias a estas significaciones es que se mantiene unida y abierta una sociedad. No obstante, el filósofo francés no ignora que la imaginación radical crea un mundo que para poder ser y funcionar debe clausurarse (Franco, 2003). Esta tensión entre apertura y clausura —de sentidos y de posibilidades— se comprende mejor si se considera la existencia de imaginarios centrales y periféricos; los centrales se anclarán en la clausura (en la confirmación del mundo existente), mientras que los periféricos insistirán en la apertura y, así, en la búsqueda continua de la novedad radical.

Hasta aquí, sin embargo, la equivalencia que Castoriadis hace de la imaginación radical con el acto creativo resulta problemática en dos sentidos. En primer lugar, la autogénesis o autocreación de una sociedad y un individuo, si bien se entrelaza en la historia intelectual de Occidente con la idea de libertad, ha sido asociada a una ilusión narcisista de control total: “el hecho de que uno pueda imaginar algo que no es, es extrapolable a la fantasía de que uno puede (re)crear el mundo de acuerdo a un plan” (Buck-Morss, 1993, p. 60); esta autogénesis, por lo tanto, puede degenerar en autocontención, en un estar a salvo de todo control externo. La obra literaria, no obstante, al apelar primordialmente a los sentidos, logra poner en duda esta ilusión y devolver a la imaginación radical su potencial disruptivo en el campo de lo posible. En segundo lugar, la noción de “apertura” de la imaginación radical se presta a una ambigüedad ética: ¿abierta a qué?, ¿abierta para quién(es)? Para Arendt (2009) la tarea central de la imaginación tiene que ver con un cambio de perspectiva, con la (im)posibilidad de habitar imaginariamente aquello que nos es remoto. Además, se trata de un acto de empatía y

generosidad que expulsa al sujeto de sí mismo y lo aparta de sus intereses en pos de la pluralidad. De manera afín, para Murdoch la imaginación radical no es otra cosa que “el ejercicio para comprender qué/quién es lo otro, para comprender radicalmente que lo otro/ la otra/ el otro es y que es su ser que nos otorga realidad a nosotros mismos” (cit. en Fuster, 2013, p. 157).

Tanto para Murdoch, como más adelante para Nussbaum, el arte y específicamente la narración de historias —a lo que ella se referirá como la “imaginación literaria” (1997)— cumple un papel en el espacio público, más allá de la esfera del arte, en tanto que otorga la capacidad de ver el mundo a través de los ojos de otro ser humano. Se trata, pues, de un intento de devolver a la imaginación radical y los imaginarios su facultad de construir sujetos, transformar las instituciones sociales y al mismo tiempo reivindicar la imaginación desde una ética empática, descentralizada y liberadora. Ese fue justo el aporte de los movimientos sociales de la segunda mitad del siglo XX al concepto de imaginación radical, el cual dejó de ser meramente un recurso teórico conceptual y se convirtió en “un ejercicio colectivo de imaginación comprometido con un movimiento actual de liberación. Es fundamentalmente un producto de lucha, de victorias y derrotas, de crisis y aperturas, y conversaciones sin fin circulando en un ambiente compartido” (Kelley, 2002, p. 150). La literatura se erige, entonces, como parte de esas conversaciones que ponen en circulación la imaginación y abonan desde allí para el cambio social.

Este uso y apropiación de la imaginación radical pone en el centro una cualidad característica de los imaginarios escatológicos: son también imaginarios del iniciar. Es decir, la pregunta por lo posible y por el futuro es también una pregunta por lo nuevo, por lo que termina y lo que comenzará después. Para Sánchez Capdequí los imaginarios del iniciar involucran la voluntad y la capacidad de agencia de los actores sociales: “la

necesidad de tener que fundar horizontes inexplorados y tentar la plasticidad de la materia empírica. No se trata de una cuestión de sí o no, de elegir en un sentido o en otro. Se debe: hay que hacer, actuar y dar pasos al frente” (2011, p. 18). Esta dimensión de los imaginarios escatológicos pone en tensión el futuro como un espacio-tiempo que sobreviene con el futuro como un espacio-tiempo que se realiza, un espacio-tiempo que oscila entre los imaginarios escatológicos de lo probable y los imaginarios escatológicos de lo (im)posible.

1.3 Del mito a la ciencia ficción

En términos funcionales, el mito se encarga de “entregar al individuo una visión acerca de las cosas y de sí mismo” (Oyaneder Jara, 2003, p. 94). Subirats justamente lo describe en relación con la temporalidad de un grupo social, como una “realidad que orienta y explica el pasado, presente y el devenir” (2014, p. 408). Entendido el mito como aquella narración que tiene la función de reparar “la dañada existencia humana” (Kirk, 2006; Subirats, 2014), es lógico que se asocie con las respuestas de los imaginarios escatológicos a las necesidades materiales y de sentido. El mismo Castoriadis se refiere al mito como “un modo por el que la sociedad catectiza con significaciones el mundo y su propia vida en el mundo, un mundo y una vida que estarían de otra manera evidentemente privados de sentidos” (1988, p. 71). La forma en que el filósofo griego-francés supera la sinonimia entre mito e imaginario es enfatizando los dos momentos de los imaginarios sociales: el estrictamente imaginario, psíquico, y el momento de materialización que comienza con la formación de instituciones a partir de los imaginarios. El mito, en este sentido, ocupa un lugar como narración primera de los imaginarios; es decir, un imaginario que se materializa a través de la creación de instituciones, paralelamente se

expresa a través de la creación de mitos. El mito, como lo será también luego la literatura, es producido por los imaginarios y, al mismo tiempo, los vuelve reproducibles, transmisibles de generación en generación. Siguiendo la metáfora de la edificación de Panikkar (1993), si los símbolos son como los ladrillos de los mitos, los imaginarios son como sus cimientos.

Para reforzar la relevancia del análisis del mito y la literatura en la producción de imaginarios, el historiador Jacques Le Goff observa que si se quiere estudiar la imaginación y lo imaginario las obras literarias y artísticas son las fuentes primarias. Por lo tanto, añade, “una genuina historia de la imaginación debe tomar en cuenta en primer lugar los trabajos cuya naturaleza central es la imaginación, y que no fueron producidos para servir como documentos históricos” (1991, p. 3). Para Aínsa, complementariamente el valor de incluir la imaginación en el estudio de la historia es que “evidencia la relatividad del límite que separa lo racional de lo irracional, lo imaginario de lo real y el hecho de que estos límites no han sido siempre los mismos” (1994, p. 35). El mismo Castoriadis encuentra en la “fantasía” el ejercicio pleno de la imaginación radical y Kirk propone hablar de una “fantasía mítica” para “siquiera de manera confusa, llegar a entender el proceso de creación de un mito” (2006, p. 347).

El paso de un orden mítico a un orden teológico es difícil de delinear. Para Ratzinger (2009), el mito forma parte de las religiones primitivas en tanto que dota de una dimensión cósmica y sagrada la experiencia de la vida, pero en religiones como las helénicas, las egipcias o las babilónicas, todavía no es capaz de modelar identidades. Para los fines de esta investigación, el desplazamiento (más rizomático que lineal) mitoteología implica una operación de institucionalización, es decir, un desarrollo y fortalecimiento de los distintos imaginarios, los cuales funcionan como núcleos de los

grupos sociales, argumento consistente con la función de cohesión social que Durkheim (1993) atribuye a la religión.

Las diferencias y continuidades entre los imaginarios escatológicos de los mitos y los imaginarios escatológicos de los textos teológicos son variables y difíciles de sistematizar; sin embargo, ya se han apuntado en los apartados anteriores algunas ideas que es importante recuperar. En primer lugar, el lenguaje del mito cede, en los textos sagrados, ante el lenguaje de la revelación. Esto implica una participación distinta de lo divino en el mundo humano. Si en el relato mítico, el tiempo legendario dispersa a los protagonistas en un pasado inverificable, por medio de la revelación la divinidad irrumpe el tiempo presente. Se trata, por lo tanto, del paso de la épica a la historia por medio de la secularización del comportamiento del héroe en pos del reconocimiento de la acción humana como responsable de los cambios sociales.⁷

En segundo lugar, gracias a la irrupción de lo divino en el tiempo presente, se abre un inusitado horizonte de posibilidades: el futuro invade la historia. Este nuevo régimen histórico, amortiguado por la promesa, colocará a los imaginarios escatológicos en el centro al ser, la experiencia histórica cristiana, resultado de la pregunta constante por lo posible —la fe— y la expectativa del porvenir —la esperanza—.

Mencionar el caso del *Apocalipsis* servirá para entender mejor cómo el contenido mítico, simbólico y metafórico de los imaginarios escatológicos se materializa gracias al

⁷ Contrario al lugar común de suponer que la secularización inicia con la modernidad, Cox argumenta que “la secularización es la consecuencia legítima del impacto de la fe bíblica en la historia (1968, p. 39). Es decir, el texto sagrado del cristianismo inicia un proceso de secularización en tanto que inaugura la vuelta de la atención del hombre a este mundo concreto a través de tres operaciones: el desencantamiento de la naturaleza, la desacralización de la política y la desconsagración de los valores. En cada uno de estos puntos, Cox resaltaré cómo la responsabilidad histórica se desplaza de una esfera metafísica (legitimada por el mito) a una esfera humana.

texto. El *Apocalipsis* fue escrito alrededor del año 100, cuando Domiciano era emperador.

Escribe Pikaza:

[Era] un momento de crisis para las iglesias. Quizá no existió gran persecución externa. Otros cristianos querían mantener la paz con el Impero en esa misma zona. Pero el *Apocalipsis* afirma que esa paz es imposible, ella supondría un riesgo de contaminación para las iglesias; por eso la voz de alarma, llamando a la resistencia (1999, pp. 20-21).

Las y los primeros cristianos, como los pastores iraníes muchos años atrás, se preguntaron en medio del miedo, la incertidumbre y la esperanza, “¿qué puede ocurrir?” El libro del *Apocalipsis*, producto tanto de la psique de un individuo llamado Juan como del contexto histórico-social de la iglesia primitiva del siglo I, se escribió como respuesta. El texto está lejos de ser meramente un ejercicio de la razón y de la lógica; es, sobre todo, un despliegue de la fantasía, de la imaginación radical. A través de simbolismos, el autor crea una trama donde la historia de la naciente iglesia cristiana se abre hacia la espera de un futuro cuya gloria es su absoluta novedad: las calles de oro (21:20), el río limpio de agua de vida (22,21), el árbol de la vida que produce cada mes su fruto (22:2), la desaparición de la noche (21:25, 22:5). Es precisamente gracias al potencial de estas imágenes disruptivas que algunos teólogos no han dudado en calificar al *Apocalipsis* y a las obras judías semejantes (los pequeños apocalipsis de Isaías 24-27, Zacarías 1-8 y el evangelio de Marcos 13) como literatura fantástica: “La literatura apocalíptica es una forma hebrea de literatura fantástica. Para acercarse a ella, es importante usar la imaginación, y valerse de las intuiciones de la literatura fantástica para comprender su mensaje” (Londoño, 2009, p. 10). Gracias al imaginario escatológico del texto, se ofrece a las y los escuchas/lectores una promesa de transformación drástica y permanente de su aquí y su ahora.

No obstante sus diferencias, las primeras expresiones narrativas de los imaginarios escatológicos, tanto en el campo de la teología como en el del mito, comparten un recurso narrativo que será esencial para el desarrollo ulterior de la CF y que en esta tesis será parte medular de los capítulos 5 y 6: el viaje. Los textos apocalípticos judíos y cristianos tienen como pivote formal el desplazamiento de un personaje hacia un lugar celestial. En el caso del *Apocalipsis* según San Juan, su protagonista es llevado “en el espíritu”, guiado por un ángel, a mirar cosas que ningún hombre ha visto jamás: esas “cosas” son “las que son y las que han de ser después de estas” (Ap. 1:19). En un texto posterior, el *Apocalipsis* de Henoc (s. V-VI d. C.) se narra también cómo el rabí Yismael asciende al cielo y allí es recibido por el ángel Metatrón quien le mostrará cómo es la vida junto al trono divino, así como los acontecimientos pasados y futuros. Estos viajes extraordinarios a otros espacios donde el tiempo es revelado en su totalidad tendrán su correspondiente en textos mucho más cercanos a los relatos míticos, como en el “Sueño de Escipión” (55 a. C.) consignado en el tratado *Sobre la república* de Cicerón; o en *La historia verdadera* de Luciano de Samosata (s. II d. C). Estos cuatro textos, a pesar de pertenecer a tradiciones literarias distintas tienen en común que surgen de la pregunta “¿qué puede ocurrir?”. Es decir, utilizan y construyen imaginarios escatológicos para anticipar o especular sobre un espacio-tiempo (im)posible, ya sea formulado como el futuro o como un territorio novísimo —celestial, extraterrestre— que se impone como promesa y posibilidad de mundo. Otro rasgo compartido de estos textos es que están enmarcados teológicamente, es decir, su cosmología se ordena y se legitima en torno a una clara separación, incluso metafísica, entre la tierra y los cielos. Estos últimos pertenecen a una esfera no-humana, es el espacio de los dioses, de los ángeles y de otros seres suprahumanos, al cual es posible acceder por intervención sobrenatural (a través de un sueño, de una visión, o de un

arrebató místico). Para Roberts (2006), justamente, la CF comienza cuando en la narración del viaje extraordinario el recurso sobrenatural o trascendental es remplazado por el recurso tecnológico.

Conviene, sin embargo, detener aquí el recorrido histórico, el cual ocupará el capítulo siguiente, no sin antes proponer, con base en lo dicho hasta ahora y a modo de cierre, una definición de los imaginarios escatológicos como aquellos que proveen de respuestas a las preguntas que una sociedad situada históricamente considera necesarias sobre el *éschaton*, o sea sobre lo posible y el futuro. De esta definición podemos desprender los siguientes rasgos específicos:

- El futuro, cuando es pensado-imaginado desde la imaginación radical y desde la ética de lo posible, aparece en términos de una existencia individual y colectiva digna de ser vivida.
- Las preguntas y respuestas sobre ese futuro implican una reestructuración en las representaciones sobre los procesos del presente y la memoria del pasado.
- Los imaginarios escatológicos tienen un componente racional, pero no se limitan a él; al contrario, están abiertos a lo complejo y lo indeterminado ya que involucran elementos pulsionales, afectivos, mnémicos y perceptuales.
- Los imaginarios escatológicos, al ser creación y producto de la imaginación radical, se encuentran expresados con especial fecundidad en mitos y en obras literarias.
- Los imaginarios escatológicos se constituyen como respuesta en tanto que proveen símbolos, metáforas y tramas que pueden convertirse en fundamento de las instituciones sociales.

- Los imaginarios escatológicos interactúan con otros imaginarios que circulan en el grupo social, lo que los mantiene en constante apertura y tensión.

De qué manera este concepto se expresa en la CF distópica latinoamericana es lo que se mostrará a lo largo de esta investigación.

EL CARÁCTER DE LA CF DISTÓPICA LATINOAMERICANA

En este capítulo se establece una caracterización del género en el que se enmarcan las novelas que componen el corpus de la investigación: *Plop*, *Zombie* y *La mucama de Omicunlé*. Para ello se procede en tres niveles, del más general al más inmediato: los comienzos de la CF en Europa, el desarrollo de la CF latinoamericana, y el caso de la CF distópica. Esto, con el fin de delinear la especificidad tanto de la CF escrita desde América Latina como de las propias novelas que se han escogido. Se ha decidido enfatizar la modernidad como rasgo contextual de los orígenes de la CF tanto en Europa como en América Latina; además, se plantea aquí la definición de la CF como una escritura que se gesta desde la imaginación radical y que posee una orientación escatológica. Dentro de esta orientación, el carácter distópico aparece como una constante en la práctica del género en América Latina, de ahí que este capítulo finalice estableciendo las distinciones entre utopía, distopía y distopía crítica.

2.1 Los orígenes modernos de la CF

Existe un consenso generalizado en datar el nacimiento de la CF en el siglo XIX. La fecha exacta continúa en disputa. Hay quienes señalan la novela de Mary Shelley, *Frankenstein. El moderno Prometeo*, publicada en 1818, como la primera novela de CF (Hombres, 2018). Otros prefieren esperar a 1851, cuando William Wilson utilizó el término para referirse a un cúmulo de textos formalmente agrupados con anterioridad bajo categorías como “fantasía científica” o “romance científico”, y postulan como novelas fundacionales tanto *Cinco semanas en globo* (1863) de Julio Verne como *La máquina del tiempo* (1895) de H. G. Wells (Harpold, 2018; Kurlat, 2020b; Suvin, 1984). Unos cuantos,

sin embargo, en aras de defender el origen norteamericano de la CF postergan este inicio oficial hasta comienzos del siglo XX, cuando Hugo Gernsback populariza el uso del término en 1926 a través de sus *Amazing stories* (Barceló García, 2015). La mayoría de estas periodizaciones, además, coinciden en emprender una búsqueda de antecedentes que son consignados bajo la categoría de proto-CF, lo que permite identificar las primeras manifestaciones del género en rangos temporales tan amplios y en obras tan disímiles como *El viaje de Escipión* de Cicerón, publicado en el año 51 a. C., o el *Sueño* de Johannes Kepler publicado en 1634 (Roberts, 2006). La discusión sobre la fecha de nacimiento del género en Europa y el mundo anglosajón es importante aquí porque permitirá debatir también acerca de las condiciones de sus comienzos en América Latina.

Para Roberts, la diferencia central entre la proto-CF y la CF se desprende de un proceso de secularización y desencantamiento del mundo gracias al desarrollo tecnocientífico. En el capítulo anterior se señaló cómo el desplazamiento entre la esfera terrestre y la esfera celestial constituye un elemento característico que enlaza narrativamente los relatos apocalípticos de las religiones monoteístas con obras de la proto-CF y, más adelante, con las primeras muestras del género. Roberts, justamente, especifica que la escritura de la CF comienza cuando en la narración de ese viaje extraordinario el recurso sobrenatural o trascendental (la visión, el sueño) es remplazado por el recurso tecnológico (la máquina). Por consecuencia, las primeras obras de CF son posibles en Europa solo cuando el discurso teológico-científico —de *Sobre el infinito universo y los mundos* (1584) de Giordano Bruno a los *Diálogos* de Galileo Galilei (1632)— ha incorporado la geografía celestial al mundo material y espaciotemporal de los humanos. Este ensanchamiento y reordenamiento de la Tierra y del universo solo es

posible gracias al avance de la técnica y a una incipiente modernidad que sitúa al hombre en el centro de la historia, y a esta la dirige inexorablemente hacia el progreso.

No obstante, la hipótesis de la secularización y del desencantamiento del mundo como un rasgo propio de la modernidad, de la cual se vale Roberts para distinguir entre proto-CF y CF debe ser matizada, especialmente si consideramos el desarrollo histórico de las relaciones entre la racionalidad moderna, la ciencia y el pensamiento mágico o maravilloso. Desde una perspectiva binaria, es posible afirmar que a partir del siglo XVII las creencias mágicas y suprahumanas fueron relegadas en Occidente y asociadas con la cultura popular, la cultura de masas y subjetividades consideradas inferiores como las infancias, las mujeres, las clases bajas y los pueblos colonizados (Saler, 2006). Un enfoque dialéctico, sin embargo, permite ver cómo el conocimiento científico ha interactuado y asimilado las otras formas de conocimiento, incluidas la magia, la religión y el espiritismo; y cómo los avances tecnocientíficos han estado siempre acompañados del entusiasmo y la intensidad imaginativa respecto al propio trabajo científico. Esto es especialmente cierto para la época del Romanticismo, en la que una visión “encantada” del mundo se imbricó con una visión científica, generando diversos fenómenos discursivos —como la escritura de la CF— donde coexistió la fascinación y el terror ante el prodigio con la racionalidad ilustrada (Holmes, 2012). Las particularidades de esta interacción variarán en intensidad y formas resultantes en cada región del mundo.

En esta investigación, por lo tanto, me interesa enfatizar el vínculo entre la CF y la modernidad, señalando a la CF no solamente como una reacción a la modernidad, sino como una reacción crítica. Para Honores (2018), por ejemplo, la CF es un “género moderno” ya que se vincula necesariamente con la época victoriana y la primera revolución industrial. Güich Rodríguez (2019), de modo complementario, apunta que la

escritura de CF es concebible en Europa y el mundo anglosajón únicamente cuando la racionalidad científica y los avances tecnológicos son capaces de proporcionar elementos de apoyo o inspiración a las narraciones; pero no solo eso, sino que la escritura de la CF en el siglo XIX, en parte por influjo del movimiento romántico y de la literatura gótica, evidencia que el paradigma de la razón, propugnado con ahínco desde el siglo XVII, ha entrado en crisis, lo que desencadena el riesgo de un abuso en el manejo de los desarrollos tecnocientíficos, convirtiendo los sueños de progreso en aterradoras pesadillas. Se trata, por consecuencia, de un asombro crítico donde lo numinoso se ha desterritorializado de los textos mítico-teológicos y se ha desplazado hacia la técnica y la tecnología; es decir, la CF despliega una sorpresa atravesada por la sospecha.

Es factible describir esta actitud crítica de la CF ante la modernidad en dos niveles: una crítica hacia la actitud moderna y hacia la persona moderna. Sobre la actitud moderna, Foucault ha escrito que se trata del pregón del “crecimiento simultáneo y proporcional de la capacidad técnica de actuar sobre las cosas y de la libertad de los individuos en relación unos con otros” (1993, p. 16). Este comportamiento, fruto del “momento en que la humanidad va a hacer uso de su propia razón, sin someterse a ninguna autoridad” (p. 10), es desmontado trágica y terroríficamente en *Frankenstein* de Mary Shelley, y luego, sin tanto patetismo, en las obras de H. G. Wells, donde las señales del progreso son hipertrofiadas degenerando el avance de la razón en una “triunfal calamidad” (Horkheimer & Adorno, 1998) y en dictadora de las cosas y de los hombres (Arendt, 2009).⁸ Complementariamente, sobre la persona moderna Berger y Luckmann aciertan en

⁸ Esta tiranía, producto de que la Ilustración misma adquiere atributos del mito en tanto explicación absoluta, quiere ser rebatida por Foucault al pugnar por lo que más tarde Garcés, ante el retorno de los fundamentalismos, denominará una “nueva Ilustración radical” (2017), la cual consiste en recuperar el llamado a la crítica que hace la Ilustración en cuanto a la razón misma, sus límites y sus procesos.

describirla como aquella “que cree que puede manejarse en su vida personal y en la existencia social prescindiendo de la religión y de la imaginación” (1997, p. 71).

Esta doble sospecha de los textos de CF hacia la actitud y la persona moderna sirve para cuestionar la correlación positiva entre progreso tecnocientífico y condición humana, tal como se ve en *Frankenstein*, donde se dramatiza la disonancia entre los avances tecnológicos y el triunfo de las virtudes sobre los vicios humanos. La “visión trágica” de la Ilustración que Horkheimer y Adorno desarrollarán en *Dialéctica de la Ilustración* ya está esbozada en las y los pioneros del género (Shelley, Verne, Wells) cuyas novelas dejan la moneda en el aire y, con ello, arrojan al futuro a una profunda incertidumbre: bien puede este “orden omnicomprendido basado en la libertad y la razón” (Berger & Luckmann, 1997, p. 70) constitutivo de la modernidad encumbrar a la especie humana en una era de bienestar, pero también puede condenarla al deterioro y al colapso. Arendt lo expresa en términos no muy ajenos al lenguaje de la CF: “Si sucediera que conocimiento (en el moderno sentido de know-how) y pensamiento se separasen definitivamente, nos convertiríamos en impotentes esclavos no tanto de nuestras máquinas como de nuestros know-how, irreflexivas criaturas a merced de cualquier artefacto técnicamente posible, por muy mortífero que fuera” (2009, p. 16). Será precisamente en la CF distópica donde estos miedos de y a la modernidad configuran las situaciones iniciales de los mundos de ficción, como se verá en el análisis que realizaré de *Plop*, *Zombie* y *La mucama de Omicunlé*.

2.2 Las modernidades múltiples de la CF en América Latina

Así como en Europa se ha hecho un intento por legitimar dentro de la CF a la proto-CF, desde América Latina se ha señalado al menos dos textos, uno del siglo XVII y otro del siglo XVIII, como pioneros del género. El primero es el *Primero Sueño* (1692) de Sor Juan Inés de la Cruz, el cual ha sido calificado como “viaje astronómico” o “relato de ciencia ficción hermética” (Lépori, 2012, 2014), en línea con otros textos canónicos europeos de proto-CF como el *Sueño* de Kepler. El segundo texto citado como antecedente es *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán, por un antíctona o habitador de la luna* (1775), escrito por el sacerdote franciscano Manuel Antonio de Rivas.

Ambos casos son relevantes porque enmarcan el nacimiento del género en un marco de confrontación ideológica y científica. En relación con el *Primero sueño*, el cuestionamiento y la discusión con las instituciones políticas y religiosas de la época sobre la potestad de saber, pensar y escribir se vale de la tradición hermética para la construcción de un espacio utópico en el que “puede desarrollarse el sujeto andrógino que garantice a hombres y mujeres acceder [igualmente] al saber” (Lépori, 2012, p. 15). En *Sizigias*, de forma similar, se observa cómo se mezcla exégesis bíblica, astrología, física, ecuaciones matemáticas, mitos clásicos, referencias a la tradición eclesiástica y al pensamiento de filósofos como Descartes y Voltaire; para narrar un viaje interplanetario. Respecto a la obra de Rivas, es importante recordar que, frente a la escolástica medieval enseñada en América Latina, “los franciscanos, por enseñar la física experimental, fueron especialmente perseguidos por la Inquisición” (Depetris en Rivas, 2009, p. 16). Incluso, la trama y las afirmaciones ficticias de Rivas dieron pie a una acusación de herejía en 1776.

Un año después, no obstante, otro fraile, Diego Marín de Moya, desestimó la acusación y formuló una de las primeras defensas de la libertad del pensamiento y de la imaginación en la Nueva España.

La obra de Sor Juana y de Rivas se insertan, por lo tanto, en la encrucijada entre racionalidades diferentes, la filosofía escolástica, la física moderna newtoniana y tradiciones de pensamiento como el hermetismo y el espiritismo, poniendo en evidencia la que será posteriormente una de las condiciones de la CF en la región: un género “que está claramente acotado en el ámbito europeo, se convierte en Latinoamérica en algo mucho más cercano a una práctica de escritura sin límites rígidos, [...] y mucho más dispuesta a incorporar materiales de otras modalidades de escritura y de otros géneros” (Córdoba Cornejo, 2011, p. 28).⁹ Así lo señala también Kurlat: “desde su momento fundacional, la CF se constituye como un espacio de cruces, de intercambios [...]. Los textos tienen huella de todo tipo de teorías científicas y filosóficas, de noticias sobre descubrimientos e investigaciones” (2020, p. 14). Puesto en términos útiles para este trabajo, las fuentes de los imaginarios desplegados en las obras de CF latinoamericana serán múltiples y heterogéneas.

Al *Primero Sueño* y a *Sizigias* le siguen durante el siglo XIX numerosos “precursores” en los distintos países de América Latina; a saber, “Delirio” (1816) del cubano Antonio José Valdés, *Lima de aquí a cien años* (1843) de Julián del Potrillo, “México en el año 1970” (1844), publicado en el *Liceo mexicano* bajo el seudónimo Fósforos Cerillos (atribuido a Sebastián Camacho Zulueta), “Quien escucha, su mal oye”

⁹ No hay que olvidar, sin embargo, que la primera referencia conocida al texto de *Sizigias* es la de Pablo González Casanova en *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia* (1958), quien vio el texto mientras estudiaba los documentos de la Inquisición en el Archivo General de la Nación.

(1865), de la argentina Juana Manuela Gorriti, *Póstumo el transmigrado* (1872) del puertorriqueño Alejandro Tapia y Rivera, el *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875) del argentino Eduardo Ladislao Holmberg, “Las armonías de la luz” del uruguayo Miguel Cané, *Desde Júpiter* (1877) del chileno Francisco Miralles, o “Phrazomela” (1892) del colombiano Emilio Cuervo Márquez.

Para las perspectivas más dogmáticas del género, que comprenden la CF únicamente a partir de las condiciones económicas y tecnocientíficas que le dieron origen en Europa, estas obras fundacionales en la tradición de CF latinoamericana —y aun las escritas a principios del siglo XX por Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*, 1906), Horacio Quiroga (“El hombre artificial”, 1910) o Amado Nervo (“La última guerra”, 1906)—, difícilmente podrían ser señaladas como CF ya que en América Latina la producción de investigación científica original fue durante esos años más bien escasa y, en cambio, abundaba la reproducción y repetición del conocimiento generado en Europa y Estados Unidos. En ese sentido, Haywood advierte que “los textos escritos en la tradición de la CF en la América Latina del siglo XIX no deben ser percibidos como pálidas imitaciones de modelos literarios imperialistas que retrataban sociedades extrapoladas basadas en tecnologías inalcanzables”, sino como obras que describían su presente con la autoridad del discurso científico extranjero y desde allí aspiraban a alcanzar un futuro más brillante que al que parecían destinados (Haywood, 2011, p. 18). Para Córdoba Cornejo, complementariamente, lo que se encuentra en los comienzos de la CF latinoamericana, “es un gesto ambiguo de deseo y de rechazo de una modernidad convenientemente construida de acuerdo a un proyecto estético e ideológico” (2011, pp. 102–103).

Es necesario, por lo tanto, situar los antecedentes de la CF en América Latina en el marco histórico-político de la conformación de las identidades nacionales en la región, así

como en las luchas armadas e ideológicas entre conservadores y liberales que sacudieron a los países de la región durante varias décadas del siglo XIX. La particularidad de los romanticismos latinoamericanos, por lo tanto, repercutirá en las formas de los primeros textos de CF, que serán empleados en ocasiones como recursos de los proyectos de emancipación y de transformación del orden colonial a través de la modernización (Kurlat, 2020b). Para esta investigación, he escogido el término de modernidades múltiples para cifrar, precisamente, los distintos contextos en los que se fraguaron las aspiraciones y los proyectos de modernización en América Latina, cuyo desarrollo fue y ha sido favorecido tanto por la fuerte presencia de comunidades originarias sobrevivientes de la Conquista-Colonia, como por las situaciones variadas y desiguales de dominación que han caracterizado la historia y el crecimiento de los distintos países (Eisenstadt, 2000). Este hecho complejiza, en principio, el ímpetu homogeneizador y hegemónico de la modernidad europea y facilita la organización y producción consciente de contra-discursos, como la CF, desde la marginalidad (Sarlo, 1988). No hay que olvidar, además, que la reacción crítica a la modernidad ha sido una constante en el pensamiento latinoamericano, por lo tanto, la actitud, la persona moderna y el triunfo de la racionalización sobre la imaginación, han estado en el centro de la reflexión que desde América Latina se ha hecho sobre la modernidad europea (Cerutti, 2006; Dussel, 2000; Hinkelammert, 1984, Castro-Gómez, 1996; Mignolo, 2007; Quijano, 1992).¹⁰

¹⁰ Dussel, por ejemplo, da cuenta de que el *ego cogito* (Yo pienso) cartesiano solo es posible gracias al “*ego conquiro* (Yo conquisto) práctico del hispano-lusitano que impuso su voluntad (la primera “Voluntad-de-Poder” moderna) al indio americano”. Dussel describe dicha modernidad como portadora de un “núcleo racional *ad intra* fuerte, como ‘salida’ de la Humanidad de un estado de inmadurez regional, provinciana” (2000, p. 29); el cual, además, incluye en su proceso colonizador el ejercicio de numerosas violencias. Una de ellas, en un nivel epistemológico, se comete en contra de la imaginación y sus productos.

A la categoría de modernidades múltiples, conviene añadir la de “modernidades encantadas”, a fin de caracterizar la intensa presencia de elementos religiosos en las sociedades y en las prácticas de escritura latinoamericanas, entre ellas la CF. Estos elementos religiosos incluyen no solo a las creencias y las prácticas legitimadas por las instituciones oficiales, sino un espectro mucho más amplio de saberes, prácticas y creencias como aquellas asociadas al mesmerismo y al espiritismo en el siglo XIX, o al paganismo y neo-paganismo a finales del siglo XX, pero también a la presencia de fantasmas, aparecidos y seres fantásticos y mitológicos, y a prácticas terapéuticas alternativas asociadas con el chamanismo o la “Nueva Era”. La idea de “encantamiento” enfatiza la presencia de una forma de mirar y construir la realidad que no está limitada por la racionalización occidental, sino que combina esta con otras explicaciones del mundo, así como con la responsabilidad y la agencia humana, a diferencia de visiones totalmente religiosas donde la acción corresponde únicamente a lo divino (Morello, 2021).¹¹

Estas múltiples modernidades repercuten, por lo tanto, en la continua proliferación de diversos programas culturales y en la formación de una variedad de imaginarios distintos a los europeos y con diferentes formas de organizar los límites entre la razón y la imaginación. Las propuestas que interesan para esta investigación son aquellas que configuran ante las modernidades científicistas, capitalistas, coloniales y racionalistas de Europa y Norteamérica, un movimiento dialéctico que las observa como ajenas e inevitables, pero a la vez también opone una resistencia gestada de la imaginación radical;

¹¹ La categoría de “modernidad encantada” ha sido utilizada recientemente en el campo de la sociología de la religión donde ha sido empleada para señalar cómo una modernidad diferente en América Latina ha engendrado por la tanto una religiosidad diferente. Así lo define Morello (2021): “Hay una interacción entre modernidad y religión, incluso una tensión, pero el resultado no ha sido una disminución de la religiosidad, sino una transformación de las prácticas religiosas gracias a la autonomía y creatividad de los creyentes. Llamo a esta interacción modernidad encantada” (p. 39). Y más adelante: “La idea de encantamiento refiere a una conexión con poderes suprahumanos presentes en la vida cotidiana, con o sin las instituciones religiosas” (p. 178).

es decir, aquellas que visibilizan el brote de un “impulso utópico” orientado por la irrupción de la esperanza como una fuerza revolucionaria y por la pujanza de aspiraciones emancipatorias (Beauchesne & Santos, 2011; Echeverría, 1994; Pro, 2018). No es de extrañar, como se verá en los apartados siguientes, que las primeras obras de CF en la región posean una forma muy cercana a las utopías literarias europeas.

2.3 Hacia una caracterización de la CF desde América Latina

Para los fines de esta investigación, como se mostró al hablar de los comienzos del género tanto en Europa como en América Latina, se considera que la escritura y práctica del género de CF dependen de sus propias circunstancias histórico-políticas. Hay, sin embargo, algunos elementos comunes a las obras del género que es conveniente destacar para tener un marco eficaz de referencia donde puedan situarse las novelas que conforman el corpus de este trabajo. Para Amis, el rasgo central de la CF es la presencia de una “*innovación* de origen humano o extraterrestre planteada en el terreno de la ciencia o de la técnica, o incluso en el de la pseudo-ciencia o la pseudo-técnica” (1966, p. 14). Suvin (1984) refiere el efecto de esta innovación como un *extrañamiento* provocado por la colisión de dos sistemas: el sistema normativo fijo del discurso científico y la hipótesis ficticia propia de la literatura fantástica. Para Cano (2006), en cambio, la CF tiene tres características: establece un diálogo con la *ciencia*, reflexiona críticamente sobre el efecto social de los *avances tecnológicos* y emite una reflexión profunda sobre el *futuro*. A partir de estas tres propuestas pueden, por lo tanto, postularse los siguientes rasgos como fundamentales del género: la presencia de una innovación científica gracias al avance tecnológico, la cual provoca un extrañamiento en el lector, al mismo tiempo que permite

en el mundo de ficción una mirada crítica sobre las consecuencias de ese desarrollo tecnocientífico en el futuro.

Desde la crítica literaria latinoamericana, sin embargo, la presencia de múltiples modernidades explica la dificultad de establecer una definición clara de la CF frente a la rigidez de los modelos tradicionales europeos y norteamericanos.¹² En Europa y Estados Unidos, la CF se caracteriza por buscar un equilibrio entre la racionalización y la imaginación sin salirse de los límites de lo científicamente posible, y se construye a partir de dípticos tematizados desde un marco racionalista como el hombre y el futuro, el hombre y la naturaleza, el hombre y la técnica (Honores, 2018). En América Latina, en cambio, los distintos horizontes de dominación insertan a la región en una gama de crisis epistemológicas constitutivas¹³, lo que repercute en el hecho de que en la CF la ciencia no

¹² Teóricos, críticos literarios y escritores han intentado englobar la CF y la literatura fantástica en una sola categoría para su estudio en América Latina. Honores, por ejemplo, señala que la CF es un desarrollo moderno de la literatura fantástica; Ludmer propone hablar de “ficción especulativa”, para referirse en general a aquello que “inventa un universo diferente del conocido y lo funda desde cero. También propone otro modo de conocimiento. No pretende ser verdadera ni falsa; se mueve en el como si, el imaginemos y el supongamos: en la concepción de una pura posibilidad” (2010, p. 10). Su acercamiento es valioso porque define esta literatura como una forma de conocimiento que pone en crisis a otra forma de conocimiento, además de que la aísla de la cárcel de la lógica y la razón, y la inserta en el campo de lo posible. Otros términos empleados han sido literatura de la imaginación (Chimal, 2016), literatura de lo insólito (Álvarez Méndez et al., 2016), literatura de la transgresión (Campra, 2008), literatura de lo imposible (Roas, 2009), literatura de lo inadmisible (Caillois, 1970). Cada aposición funciona, retóricamente, como una sinécdoque —la mención de una parte para nombrar el todo— y funcionalmente como una puerta giratoria “para entrar en la fábrica de realidad” (Ludmer, 2010, p. 12).

¹³ La Conquista-Colonia implicó el despliegue de una variada forma de violencias fundado en la superioridad étnica y cognitiva de los conquistadores sobre los conquistados. Describe Castro-Gómez: “no se trataba sólo de someter militarmente a los indígenas y dominarlos por la fuerza, sino de lograr que cambiaran radicalmente sus formas tradicionales de conocer el mundo, adoptando como propio el horizonte cognitivo del dominador” (2005, p. 62). Este enfrentamiento epistémico —de saberes—, formulado como prolongación de la pugna existente en Europa entre racionalización e imaginación, llevará a la Corona a concluir con preocupación que los indios no eran capaces de discernir entre la ficción y la revelación y a prohibir la circulación de obras como el *Amadís de Gaula* (Lafaye, 1990). Este combate, pues, manifestado también en la disputa que atizó la obra de Rivas, puede ser formulado también en términos de lucha de imaginarios. Para Quijano, la colonización “consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados”, es decir, “una sistemática represión [...] de modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación” (1992, p. 12). Gruzinski sostiene, de modo semejante, que “por encima de los enfrentamientos militares, políticos, sociales, económicos, el aspecto más desconcertante de la Conquista española probablemente sea la irrupción de otros modos de aprehender la realidad que no eran los de los

busque ser una “ciencia científica”, sino una ciencia ficcionalizada “comprometida con la realidad de su tiempo, fundamentalmente preocupada por los problemas sociales que enfrenta el mundo actual” (Goligorsky & Langer, 1969, p. 18), de ahí que la CF esté lejos de ser vista como una “pseudo-historia” o como una entretenida evasión de la realidad (C. S. Lewis, 2004).

Es importante abundar aquí, ya que es un eje fundamental para el desarrollo de esta tesis, en la discusión sobre el futuro como uno de los elementos constitutivos del género. Para Güich Rodríguez, por ejemplo, el futuro, si bien “es una de las fuentes alimentadoras de la CF desde sus orígenes modernos, no es quizás el concepto más preciso para caracterizar a estas narrativas” (2019, p. 31) y no es un “escenario indispensable en la determinación de la identidad del texto” (p. 32). Bravo (1993) se opone a esta idea y señala que el futuro desempeña un papel central en la CF en tanto se constituye como “otredad temporal”. Este carácter de alteridad es central para esta investigación, ya que las obras permiten, por medio de la irrupción de la novedad o innovación, un extrañamiento no solo respecto del futuro, sino de la temporalidad completa, es decir, del pasado, el presente y el futuro. Este rasgo ha llevado a considerar a la CF como una “torsión del realismo” que incorpora dentro de la narración un archivo de memoria construido a partir de las mitologías amerindias, las cuales entran en diálogo con las aportaciones de la modernidad europea (Córdoba Cornejo, 2011; Kurlat, 2020b; López Pellisa, 2020), lo que repercute dentro de las obras en la presencia de elementos de la tradición y el folclore, así como de personajes pertenecientes a los pueblos originarios,

indios” (2016, p. 186). Desafortunadamente, Gruzinski no problematiza lo suficiente el uso que hace del término “imaginarios” al que parece relacionar en líneas generales con las “transformaciones de la imaginación” (p. 9). No obstante, la variedad de elementos que incluye en su estudio (códices, títulos de propiedad, imágenes de culto, esculturas) sí permite atestiguar cómo la imaginación atravesaba distintas áreas de la vida colonial y constituía distintas formas de expresión tanto indígena como española.

como se verá expresamente en algunos personajes secundarios afrocaribeños de *La mucama de Omicunlé*.

En la CF latinoamericana, además, la innovación no se limita a avances tecnocientíficos, sino que se expresa bajo los términos mucho más amplios política y culturalmente de civilización y progreso, los cuales pone en duda debido al contenido moderno y hegemónico desde donde históricamente han sido planteados. Así, se encuentran en las obras fundacionales del género temas vinculados al darwinismo como la eugenesia y el racismo, pero asociados directamente con las disputas políticas nacionalistas de cada país y formulados muchas veces en la clave civilización-barbarie — popularizada vigorosamente en el *Facundo* de Domingo Sarmiento—, como se observa en textos tempranos como *O doctor Benignus* (1875) del brasileño Emílio Zaluar o en *Dos partidos en lucha* (1875) del argentino Holmberg, y como también se manifestará en *Plop* y en *Zombie*. Haywood (2011) apunta con lucidez que en la CF de América Latina la representación de la innovación, por lo tanto, provendrá no solo del discurso, la práctica y los avances tecnocientíficos, sino muchas veces será formulada desde una intuición enmarcada en horizontes esotéricos como el espiritismo, la teosofía o el misticismo oriental, así como desde las prácticas religiosas de las comunidades indígenas. Esto no implica forzosamente, añade Haywood, que la mezcla de la magia, las creencias y las espiritualidades con la ciencia desate una postura crítica ante el cientificismo de la CF anglosajona, sino que responde a la situación de transculturación y encantamiento de la región latinoamericana.

2.3.1 Anticipación, especulación y esperanza

Es necesario señalar ahora cómo funcionan las dos operaciones básicas del género de la CF y cómo estas son reelaboradas desde América Latina. Me refiero a la anticipación y a la especulación. Sobre la anticipación, Ludmer la equipara con un ejercicio de “imaginación pública que sería un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad” (2010, p. 11). El abordaje de Ludmer resulta complementario a la postura de Castoriadis, para quien la imaginación adquiere una expresión pública cuando se representa como imaginario social instituyente. Reati (2006), paralelamente, sostiene que la anticipación es la facultad de tematizar preocupaciones acerca de un futuro relativamente cercano derivadas de crisis actuales o pasadas. En este sentido la definición de Poli resulta la más adecuada: la anticipación radica en “el uso del futuro en un proceso actual de decisión” (2017, p. 1).

Para Barceló García, el carácter especulativo de la CF tiene que ver fundamentalmente con las ideas que moviliza sobre el futuro, ideas “arriesgadas y, muy a menudo, francamente intencionadas que nos hacen meditar sobre nuestro mundo y nuestra organización social o sobre los efectos y las consecuencias de la ciencia y la tecnología en las sociedades que las utilizan” (2015, p. 3). Miranda opina en una misma dirección al señalar que la especulación en la CF permite a los escritores “adelantarse, en sus libros, al planteamiento de proyectos o descubrimientos científicos y tecnológicos importantes” (1994, p. 124).

A pesar de sus similitudes, especulación y anticipación no son la misma operación imaginativa. Para Reati la diferencia está en las jerarquías, ya que la anticipación engloba a la especulación científica, propia de la CF, pero también a otras expresiones literarias como la política ficción, la distopía, la antiutopía (2006, p. 13). En esta segmentación, la

especulación es colocada como una operación más cercana a lo racional, a lo técnico y a lo tecnológico, es decir, la especulación, al ser restringida por Reati a la CF, queda como un ejercicio de imaginación fundamentada científicamente o “imaginación razonada”. Los futuros derivados de esta operación serían, por lo tanto, escenarios marcados por el cálculo más que por la intuición, por la matematización del riesgo más que por la apertura absoluta. Ludmer, en cambio, en la cita ya referida desplaza la especulación al nivel de “constructora de la realidad” liberándola del yugo cientificista. Algo semejante opina Chimal, para quien la “ficción especulativa” es “útil para preguntarnos sobre nuestro futuro, nuestros futuros concretos” (2018).

Para allanar la confusión, propongo situar ambas operaciones dentro del campo mayor de la imaginación radical, es decir, ubicarlas como facultades autónomas que favorecen la discontinuidad y la indeterminación, contribuyendo así, en el terreno de los imaginarios escatológicos, a que el deseo de emancipación y dignidad de la vida mantenga abierto el futuro. Además, resulta pertinente no solo asociar ambas operaciones a la imaginación radical sino también a la imaginación profética, en tanto que a través de ellas —de la especulación y de la anticipación— se adquiere conciencia “del poder diferenciador del lenguaje, de la capacidad de hablar en formas que evoquen la novedad «recién salida de la palabra»” (Brueggemann, 1986, p. 7). El carácter profético de la imaginación no tiene que ver, entonces, con una práctica adivinatoria, sino con el redescubrimiento de la facultad creadora de las palabras en un horizonte temporal de futuro; o sea, la palabra como semilla recurrente de cosas nuevas.

Bajo este doble marco, la distinción que se establece entre especulación y anticipación puede formularse en términos espaciotemporales; es decir, mientras que en la especulación la imaginación realiza un trabajo de llevar el momento presente hacia un

futuro (im)posible; en la anticipación, el futuro es retrotraído al momento presente de la decisión. La diferencia entre ambas se concreta narratológicamente en el tono y la focalización de los textos y, en los casos más evidentes, en la presencia o ausencia de datos diegéticos como el año en el que se sitúa la narración. Por ejemplo, las tres novelas aquí revisadas, *Plop*, *Zombie* y *La mucama de Omicunlé* son especulativas en el sentido de que son narraciones en donde como lectores somos llevados hacia el futuro gracias al recurso deíctico en *La mucama* que sitúa parte de la trama en años posteriores a 2015 en el que se publicó el libro. En cambio, *Plop* y en *Zombie* pueden calificarse como anticipatorios en tanto que, por medio del motivo de la catástrofe, el futuro es traído al momento presente de quien lee.

Ambas facultades de la imaginación, además, son las encargadas de detonar el efecto de sorpresa y asombro del texto de CF en un nivel sintáctico y semántico dentro del mundo de ficción y en un nivel pragmático en el mundo del lector. Dentro del nivel textual, los textos de CF acuden a la interrogante sobre el futuro para desestabilizar la experiencia enunciativa (la voz) de los personajes (nivel sintáctico) y para confrontar distintos órdenes de mundo y de tiempo (nivel semántico). En este sentido, el efecto de vacilación que reconoce Todorov para el texto fantástico y que en Miranda equivale al efecto de deslumbramiento que produce la CF, se manifiesta en la lectura de las obras del corpus de esta investigación (nivel pragmático) gracias a la confrontación producida por los imaginarios escatológicos al interior de la obra: las descripciones de los espacios distópicos, las caracterizaciones monstruosas de los personajes mesiánicos y las (im)posibilidades de representación de un futuro redimido y completo. El malestar y el extrañamiento generado en el acto de lectura de estas obras de CF no se reduce a la vacilación “experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a

un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1981, p. 19), sino que repercute en la producción de una interrogante propia de los imaginarios escatológicos: ¿es posible que esto ocurra fuera del mundo del texto en el futuro?

El abordaje, por lo tanto, de la CF latinoamericana desde la pregunta por los imaginarios escatológicos atraviesa todo el circuito de la comunicación literaria tal y como ha sido elaborado desde la teoría de la recepción (Heuermann et al., 2008), en tanto que autor, obra, lector y contextos son colocados en una situación de futuro. Además, ese futuro, gracias a la imaginación radical desplegada en las obras de CF activa en los lectores su capacidad de aspirar. Appadurai (2004b) ha enfatizado la aspiración como una capacidad cultural en el sentido de que es una fuerza movilizadora por valores, significados y disensos —por imaginarios— y enfocada en la promesa, el deseo y el cumplimiento de un futuro más incluyente y heterogéneo que la prolongación de las condiciones existentes ofrecida por el realismo capitalista (Fisher, 2016). La capacidad de aspirar aparece, entonces, como un revulsivo de la esperanza y la CF como un estímulo de esa capacidad.

Es importante detenerse ahora en la concepción que en esta investigación se tiene sobre la esperanza. No debe confundirse esta con la confianza ingenua del optimista en que las cosas van a salir bien solo porque él cree que será así. Este “astigmatismo moral” que ve la vida color de rosa deforma constantemente las condiciones presentes para adecuarlas al apetito bondadoso del sujeto (Eagleton, 2016). La esperanza, en cambio, posee tanto una dimensión racional como una dimensión escatológica. Es racional, en tanto no se basa en una especie de bondad esencial del presente, sino que lo enfrenta en toda su oscuridad, abominación y desastre. Esta mirada del abismo es completada por una capacidad de selección de “signos y promesas del futuro en el presente” (p. 89). Por lo tanto, la esperanza es escatológica ya que desata una expectativa que presentifica el futuro

como algo potencial; es decir, el sujeto esperanzado es capaz no solo de reconocer su actualidad como “la grieta a través de la cual se puede atisbar el futuro” (p. 77), sino también advierte los fenómenos materiales que fungen como rastros de ese futuro. Hay que entender, entonces, la esperanza como un éxodo del presente hacia el futuro, una práctica que puede ser aprendida y como un principio de tenacidad y obstinación —“una revolución permanente”— que es alimentado y cultivado a través de la imaginación (Badiou, 1999; Rahner, 1977). Una lectura crítica de la CF distópica desde la esperanza tiene que ver con el planteamiento de interrogantes y estrategias que desvelen en medio del desasosiego las señales de *otro* futuro que vaya más allá de la prolongación indefinida del presente. La pregunta por los imaginarios escatológicos es, en la hipótesis de esta investigación, una de esas estrategias.

A manera de síntesis, al situar a la CF en el lente de los imaginarios, esta ocupa un lugar preponderante, pues aparece como un género eminentemente escatológico que escenifica narrativamente “cesuras del tiempo” a través de las cuales lo viejo puede naufragar y lo nuevo emerger y donde la intuición y la innovación —partan de una base científica, mítico-teológica, o presente una mezcla de ambas— se convierten en el detonante de una transformación mayor (Mazurek, 2014). Esto quiere decir que la CF acude a los imaginarios escatológicos para situar el futuro, pero también el pasado y el presente en el campo de lo (im)posible. Además, la CF funciona como un género radicalmente apocalíptico en tanto que reestructura el horizonte del conocimiento humano, es decir, produce una crisis epistemológica que genera en el lector una nueva comprensión de su mundo.¹⁴ En América Latina, finalmente, como ya se ha anticipado párrafos arriba y

¹⁴ Este hecho expone cómo, en el marco de los textos de CF la pregunta “¿qué puede ocurrir?” se convierte en una interrogación no solo por los límites de lo posible, sino también por los distintos órdenes de la

como se comprobará en el resto de este trabajo, el carácter escatológico de la CF no descansa exclusivamente en lo tecnocientífico ni en lo tecnológico, sino que incorpora otros elementos como los religiosos y suprahumanos, los cuales contribuyen a caracterizar su especificidad y su potencia.

2.3.2 De la utopía a la distopía

Dentro de las obras que han sido señaladas como proto-CF, las utopías literarias ocupan un lugar especial. La palabra utopía ha sido entendida tanto como “buen lugar”, pero también como “sin lugar”, apuntando en ambos casos hacia la idea de que lo utópico es aquel sitio donde las condiciones de vida son mejores que el estado ruinoso del mundo presente (A. O. Lewis, 1988). Más allá de los textos mítico-teológicos que de algún modo incluyen descripciones utópicas (el paraíso del *Apocalipsis*, la Edad de Oro en *Los trabajos y los días* de Hesíodo, o las Islas Afortunadas en la mitología latina), interesa detenerse en las utopías que se escribieron en el contexto de la modernidad: la *Utopía* (1516) de Tomás Moro, la *Ciudad del sol* (1602) de Campanella, y la *Nueva Atlántida* (1627) de Francis Bacon, porque en ellas se consolidan los que serán los rasgos típicos de este género literario: el insularismo, la presencia de un meticuloso Legislador, la excesiva regulación del universo utópico —como “mecanismo de relojería”— la cohesión y unanimidad de sus habitantes y la centralidad de la educación (Trousson, 1995).

Además, estas obras, si bien materializan ya, a veces hiperbólicamente, los paraísos celestiales de las religiones monoteístas, remplazan el desplazamiento ontológico entre la vida y la muerte por el desplazamiento espacial: la esperanza en el mundo-

realidad. Interrogar esos límites de la realidad implica una reflexión sobre la forma de conocer y construir aquello que llamamos “real”; es, pues, tanto un problema epistemológico como un problema de teoría literaria.

después se convierte en un viaje espacial aquí y ahora. Esto no elimina la presencia de imaginarios escatológicos —cuya condición fundamental es el ordenamiento de la temporalidad completa a partir del futuro—, sino que comprime la espera de la muerte a unos pocos días de camino y varios kilómetros de distancia. El viaje, como consecuencia, es en la utopía un pivote de la esperanza ya que pone en tensión el presente a través de la activación del deseo, expresado en el desplazamiento del cuerpo; y el viajero, por ende, se convierte en portador del espacio-tiempo pues inaugura durante el viaje ritmos de vida alternativos (Lefèbvre, 2004; Marcel, 2005).

La utopía literaria se acerca a la CF cuando, durante los siglos XVIII y XIX se transforma en ucronía y su carácter anticipatorio se manifiesta con mayor fuerza al situar los paraísos terrenales ya no en una isla remota, sino en el tiempo por venir. Es decir, la manera de llegar a esos nuevos espacios no es por medio de un viaje en barco, sino a través del viaje en el tiempo. Así se observa en libros como *Las memorias del año 2500* (1774) de Louis Mercier, *Viaje al siglo 29* (1824) de Faddei Bulgarin o la popular *Mirando atrás* (1888) de Edward Bellamy, en la que el protagonista viaja al año 2000.

Si bien es cierto que estas primeras utopías y ucronías poseen todavía una impronta teológica que determinaba la descripción de esos otros mundos posibles, lo “(im)posible” comienza a ser invocado cada vez con más fuerza a través de un lenguaje más científico que religioso; es decir, poco a poco, las operaciones de anticipación-especulación se realizan, ya no desde coordenadas mítico-teológicas, sino sobre todo desde un horizonte científico-racional.

Las primeras obras de CF escritas en América Latina que pueden asociarse con la utopía deben mucho al modelo clásico de las utopías renacentistas europeas y a las ucronías de la Ilustración, como sucede en los textos ya mencionados de “México en

1970” (1844), *Brasil 2000* (1868-1872) de Joaquín dos Santos o el *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875), textos que imaginan sociedades ideales, como forma de crítica a los malestares de su época (Haywood, 2011), en muchas ocasiones aspirando a ser como los países europeos. No obstante, en América Latina inmediatamente a la producción de ucronías y utopías surge la producción de distopías, o discronías, con textos como *En el siglo XIII* (1891) del argentino Eduardo de Ezcurra, *Sao Paulo en el año 2000* (1909) del brasileño Godofredo Barnsley y *Eugenia* (1919) del mexicano Eduardo Urzaiz; obras que comparten con las ucronías el estar situadas claramente en un tiempo futuro.

Así como en la utopía todo el malestar social es exorcizado, en la distopía la catástrofe no solo se convierte en algo inmanente, sino que adquiere connotaciones profundamente negativas. Tanto en la perspectiva clásica de Tower Sargent (2010), para quien la distopía describe una sociedad normalmente localizada en un tiempo y espacio que sirve para que el autor dé al lector una vista considerablemente peor del tiempo y el espacio en que el lector habita; como en la mucho más radical concepción de Gottlieb (2001), quien destaca que la distopía se centra en representar aberraciones específicas de nuestro sistema socio-político presente, señalando sus potenciales monstruosas consecuencias para el futuro; en ambas definiciones se asiste a la inauguración e imposición de un espacio-tiempo devastado y desolador.

Los imaginarios escatológicos en la CF se desplazan de la utopía a la distopía —en un salto “de la inocencia a la conciencia” (Nuñez Ladeveze, 1985)— debido, justamente, a la excesiva confianza y escasa crítica con la que se emplearon los discursos mítico-teológico y luego científico-tecnológicos para imaginar y representar el espacio-tiempo futuro en campos como la política y las ciencias naturales; ya sea como crítica de la

entronización de la máquina sobre el hombre —en *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *La máquina del tiempo* de H. G. Wells, *Nosotros* de Yevgeny Zamyatin—, o como tétrica parodia del científico demiurgo y tirano —en *Frankenstein* de Mary Shelley o *La isla del doctor Moreau* de H. G. Wells. Por lo tanto, la distopía se volverá cada vez más común tanto en Europa y Estados Unidos, como en América Latina, especialmente después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) donde los modelos político-económicos surgidos de la Ilustración y la modernidad entran en una crisis irreversible. Gottlieb (2001) ha enumerado con acierto los principales rasgos de estas primeras distopías: la presencia de un estado bárbaro, la destrucción del mundo privado de los individuos, la superposición de planos temporales donde el pasado del protagonista coincide con el presente del lector ideal, el carácter satírico y a la vez trágico de la trama y el fracaso de la búsqueda de justicia. Estos rasgos serán repetidos e importados desde otras latitudes, entre ellas la latinoamericana.

Las distopías se instalan progresivamente en la práctica del género tanto en Europa como en América Latina durante la primera mitad del siglo XX; no obstante, el impulso pesimista alcanzará en Occidente su hegemonía en las obras producidas después de la Segunda Guerra Mundial donde el desastre no solo se apodera del tiempo presente, sino que se extiende al pasado. El fin-del-mundo ya ocurrió, sigue ocurriendo y seguirá ocurriendo después de nosotros. En el marco de estos imaginarios escatológicos de posguerra (presentes desde el *anime* japonés hasta el cine de zombis norteamericano), el punto cero no inaugura ningún paraíso terrenal, ni produce ninguna vuelta de mundo; al contrario, instala un “presente-monstruo” (Hartog, 2007) donde se radicaliza la ruina y no solo el tiempo se comprime en el espacio y el ahora es el único absoluto vigente; sino que también los recuerdos se aceleran a través de conmemoraciones continuas y la

proliferación excesiva de monumentos, y el futuro es aniquilado por la previsión ansiosa de lo probable y el cálculo obsesivo de riesgos. Este régimen presentista, junto a la incapacidad de imaginar un futuro abierto, repercutirá directamente en la proliferación de distopías y empatará la idea de apocalipsis con la noción de fin-de-mundo.¹⁵

Para el contexto de Latinoamérica, es necesario enfatizar que la CF distópica europea y anglosajona es comúnmente interpretada como un género que representa los miedos sobre el futuro del Occidente blanco hegemónico (capitalista, patriarcal, colonial, antropocéntrico, especista). Es decir, en dichas obras se observa cómo los imaginarios escatológicos centrales buscan contrarrestar y apagar las rebeliones de imaginarios escatológicos periféricos.

Desde esta perspectiva, la CF latinoamericana responde a ese modo de representación del fin distanciándose de algunos parámetros clásicos, aunque reproduciendo otros. Es el caso de la orientación distópica, que se vuelve recurrente también en la segunda mitad del siglo XX y que se expresa de forma apocalíptica debido a las condiciones de dominación y de modernidades múltiples. Esto ha llevado a algunos teóricos a señalar que las escatologías latinoamericanas más recientes están marcadas por un “contra-discurso crítico” donde predomina “la crisis de la idea del fin como promesa del recomienzo” (J. Ortega, 2010, p. 53).

De forma análoga al planteamiento teológico de Mendoza-Álvarez (2015), quien sostiene que la orientación de la escatología no puede ceñirse a la novedad del futuro — postulado claramente moderno—, Ortega señala que desde la novela latinoamericana

¹⁵ Se debe hacer la salvedad de que el carácter y el tono apocalíptico no solo pertenecen a la CF distópica, sino que tienen una fuerte impronta en el género, especialmente en aquellas “ficciones apocalípticas” y “novelas de destrucción” cuya temática explícita es el “fin del mundo” o donde se enfatiza el caos y el desastre como antesala del nuevo mundo (Honores, 2018; C. S. Lewis, 2004).

contemporánea el futuro no implica la revelación de ninguna novedad ni el acontecimiento de ningún final; antes bien, el fin de los tiempos ya ocurrió en el pasado, de ahí que hablar de escatología latinoamericana tenga que ver con la revelación de “una tragedia colectiva que revela los límites de lo moderno, su disputa entre fuerzas contrarias de poder desigual” (2010, p. 64). La tragedia de la historia en América Latina, de acuerdo con Ortega, se da justamente por la condición de dominación que detona ya no una modernidad a semejanza europea, sino una modernidad post-apocalíptica.

La distopía adquiere un nuevo impulso en la historia de la CF gracias al ciberpunk con novelas como *Neuromante* (1984) de William Gibson y *Snow Crash* (1992) de Neal Stephenson, obras que se caracterizan por crear mundos de ficción “claustrofóbicos, oscuros y casados con una visión confinada de lo urbano: sintomáticos de una evaluación pesimista de los peligros de la informática y del enfoque cada vez más centrado en la ciudad de las sociedades contemporáneas” (Roberts, 2006, p. 311). En América Latina, paralelamente, la escritura del ciberpunk de autores como el chileno Leonardo Gaggero, el brasileño Fausto Fawcett o el mexicano Gerardo Horacio Porcayo, sientan, por un lado, a la necesidad de ejemplificar los efectos negativos y las contradicciones de la implementación de la agenda neoliberal, y con ello reflejan la heterogeneidad y las desigualdades socio-económicas de la región (García, 2015; Novoa, 2018).

Entre estas formas de la distopía, es posible encontrar “distopías críticas”, es decir, textos que mantienen un “núcleo utópico” desde donde construir alternativas, “lugares de esperanza resistente y expectativas subversivas” (Cavalcanti, 2002); textos donde el *novum* son, precisamente, esos rastros de futuro que se oponen al desastre del presente (Moylan 2000, 2021). A partir de ambas propuestas de Cavalcanti y de Moylan, Saldías (2015) señala que la esperanza puede brotar en las distopías más como un problema que

como una solución. La iluminación de ese problema es uno de los efectos de la pregunta por los imaginarios escatológicos.

Con lo dicho hasta ahora, puede adelantarse que uno de los rasgos centrales y característicos de la CF latinoamericana frente a la CF europea y anglosajona, tanto anterior como actual, es la presencia recurrente de elementos religiosos, los cuales precisamente pueden ser identificados y estudiados desde la pregunta por los imaginarios escatológicos. Este rasgo ha sido abordado ya por varios críticos literarios, aunque referido a alguna obra o período en específico. Entre los primeros señalamientos al respecto encontramos el trabajo del brasileño André Carneiro quien resaltó la parapsicología y la hipnosis como uno de los temas centrales de la CF latinoamericana en los años 50 (1967). Más recientemente, Areco Morales (2020) ha destacado a la CF religiosa como una de las vertientes de la CF chilena; Sandoval (2020) comenta la presencia de una CF “esotérica” en Venezuela; Fernández Delgado (2020) aboga por el “prominente contexto religioso” de la CF mexicana; Mota ha señalado la existencia de un “cyberpunk con chamanes, exorcismos controlados, médiums militares, y teclados-ouija. Una nueva propuesta místico-informática [...] donde el catolicismo, el espiritismo y el chamanismo sustituyen a la física y a la ingeniería” (s/f); Bastidas habla de la CF como un género en el que es posible “reconstruir un sistema de conocimiento (ya desgastado) para plantear uno nuevo en el cual la voz de Latinoamérica tenga no solo cabida, sino que sirva como base para permitir la aparición de otras formas de saber”, tales como la alquimia, el chamanismo y la mística (2021, p. 12). Con base en estos aportes históricos y teóricos, uno de los objetivos de esta investigación es identificar e interpretar la presencia consistente de elementos religiosos en las novelas que componen el corpus de este trabajo, y desde allí postularlo como uno de los rasgos centrales en la imaginación del futuro

desde la CF distópica latinoamericana reciente. Además, y a manera de recapitulación, al abordar la CF como un género escatológico, en tanto incluye dentro de sus preocupaciones centrales al futuro, se enfatiza cómo en *Plop*, *Zombie* y *La mucama de Omicunlé* se encuentran distopías críticas donde la esperanza se configura como revulsiva en el interior de los mundos de ficción, tal y como se mostrará con detalle en los siguientes capítulos.

LOS ESPACIOS DEL APOCALIPSIS. GEOGRAFÍAS DE LA CATÁSTROFE

En este tercer capítulo me interesa estudiar las formas en que la catástrofe impacta sobre los espacios donde se desarrollan las distintas tramas de las novelas que son objeto de esta investigación. Con ello, se reconoce la catástrofe como origen diegético del mundo de ficción en cuya atmósfera predomina la ruina y el desastre, la cual es comunicada en las obras literarias a través de descripciones, operadores tonales, campos semánticos y metáforas. Esta catástrofe es construida al interior de las novelas a partir de un deterioro total de la cultura (*Plop*), de una inesperada lluvia de misiles (*Zombie*), y de una degradación progresiva y acumulada del territorio (*La mucama de Omicunlé*).

Para llevar a cabo un análisis más certero, es necesario establecer una distinción precisa entre los términos más comúnmente asociados a la idea de fin, “apocalipsis” y “catástrofe”, con el propósito de entender mejor el lugar y la importancia de los imaginarios escatológicos en el corpus de esta investigación. “Apocalipsis” proviene del griego y significa recorrer el velo, develar o revelar; y “catástrofe”, palabra también griega, alude a un cambio brusco, ¡de arriba a abajo!, que sobreviene a algo o a alguien. En las primeras obras mítico-teológicas donde se (re)producen imaginarios escatológicos, la catástrofe funciona como apocalipsis en tanto que provoca un fin-de-mundo y, al mismo tiempo, apunta al post-apocalipsis en tanto facilita la irrupción de un mundo-después con sobrevivientes que poseen nuevos valores y ordenan su espacio de forma diferente. Esta vuelta-de-mundo en los textos apocalípticos no es serena ni mucho menos pacífica, al contrario, aparece representada como un espacio-tiempo convulso donde los lugares son puestos en vilo a causa de situaciones límite ocasionadas ya sea por

fenómenos naturales incontrolables (terremotos, erupciones volcánicas, inundaciones, plagas) o debido a guerras entre poblaciones, las cuales son resultado de imaginarios escatológicos centrales y periféricos que luchan por espacializar sus objetivos.

La distinción entre escatología y apocalipsis no es habitual, lo que ocasiona que ambos términos puedan ser usados implícitamente como sinónimos; además, la restricción del significado de apocalipsis a la idea de “fin del mundo” en tanto desastre y destrucción, deja de lado que el apocalipsis es, más que un evento, la estructura narrativa y el modo de representación de ese acontecimiento. A esto hay que añadir que el uso ampliado de términos afines como distopía, milenarismo o mesianismo ha vuelto mucho más cenagoso el terreno teórico-conceptual.¹⁶ Por lo tanto, si ya se ha definido aquí lo escatológico como un orden del tiempo con dirección hacia un fin que está adelante, en el futuro, lo apocalíptico es solo un modo de acontecer —una estructura narrativa delimitada— de ese final.

Es posible caracterizar lo apocalíptico a partir de tres elementos constitutivos: la cosmovisión, el lenguaje y los recursos narrativos. En la cosmovisión de los apocalipsis se concibe que “la historia del mundo es misteriosa y la revelación debe ser transmitida desde una fuente sobrenatural [...] y que hay un mundo oculto que influye directamente en el destino humano” (Collins, 1998, p. 8). El lenguaje de los apocalipsis contiene símbolos zoomórficos, cromáticos, numéricos y geométricos: este se construye sobre una naturaleza misteriosa de las palabras donde “el misterio es el camino a recorrer entre la imagen presentada y su significado en la realidad concreta del oyente”; es decir, aunque el

¹⁶ Es posible afirmar que la crítica literaria se ha mostrado incapaz de romper los límites de lo posible, al no poder construir más que teorías y conceptos que desde la literatura clausuran la potencia de la imaginación (limitando lo apocalíptico al acontecimiento del fin), en vez de favorecer el ejercicio de la imaginación radical a través del uso de categorías abiertas como la noción de escatológico.

apocalipsis en ocasiones suele desvelar sus propios símbolos, el lector primordialmente es instado a discernir “cuál es el contenido de la revelación en su momento vital” (Rojas, 2013, p. 107). Finalmente, el material del apocalipsis tiende a organizarse en torno a recursos narrativos dramáticos y descriptivos bien identificados: resúmenes históricos, visiones, sueños, viajes, catástrofes naturales, batallas y juicios. Partiendo de estos elementos formales, podemos reconocer que ni toda la escatología es apocalíptica, ni lo apocalíptico se reduce exclusivamente a lo escatológico.

La teoría literaria estadounidense y latinoamericana, al partir de la identificación del apocalipsis con el fin-de-mundo, ha empleado el término post-apocalipsis para referirse a un mundo-después del fin (J. Berger, 1999; Daschke, 2014; Fabry & Logie, 2010a; Heffernan, 2008; Parkinson Zamora, 1994; Vivanco, 2013b). Tal y como se plantea desde el Norte global, la idea de post-apocalipsis se inscribe a la propuesta lyotardiana del fin de los grandes relatos, es decir, a “la necesidad de pensar el futuro no en términos de un *telos* universal desacreditado sino como el principio de una infinidad de fines heterogéneos” (Dellamora, 1995, p. 3). El post-apocalipsis, por lo tanto, implica un movimiento apocalíptico de revelación, pero también coloca un nuevo velo distópico sobre la realidad, lo que impide que la temporalidad sea experimentada como totalidad absoluta. Es importante recordar que este término surge para cuestionar la invocación del apocalipsis como “fin de la historia” desde lugares de enunciación bien específicos y condicionados por la creencia en el triunfo de la democracia liberal occidental sobre los otros regímenes político-económicos aparecidos en el Sur global a mediados del siglo XX.¹⁷ Heffernan (2008), ya en el siglo XXI, se encarga de certificar el triunfo del post-

¹⁷ Tras la caída del muro de Berlín en 1989, Francis Fukuyama publicó su controversial libro *El fin de la historia y el último hombre* (1992) donde coloca al estado norteamericano como rector y garante del nuevo

apocalipsis en la cultura occidental, en tanto que, como comprueba su análisis de múltiples productos culturales, ya no es posible pensar ni imaginar una redención futura, sino solamente queda como base de la reflexión tanto la permanencia del desastre como el agotamiento de las grandes narrativas modernas/apocalípticas: Dios, la Historia, la Nación, el Hombre y el Mundo. Sin embargo, trata de dejar claro Heffernan, la retórica del post-apocalipsis “resiste los finales absolutos, sean reales o imaginados, y mantiene vivas infinitas direcciones y posibilidades” (p. 14). Como se observará en este capítulo, es precisamente la catástrofe la que consigue potenciar y visibilizar, a través de indicios en los espacios, esas *otras* posibilidades.

3.1 El *terrain vague* de *Plop*

Plop es una novela que transcurre en una llanura desolada y agreste poblada por tribus nómadas; se trata de una “contra-utopía de la evolución” (Mercier, 2016, 2018) donde las condiciones de vida post-catástrofe remiten a un estado primitivo del hombre y el espacio se configura como un mundo en descomposición. Explica Mercier en torno a la trilogía de Pinedo:

las novelas presentan una involución [...]. En efecto, la evolución tiene como objetivo la supervivencia de la especie, lo que Darwin llama la selección natural. Así, la involución, a diferencia de una extinción —que acontece si la especie no logra adaptarse—, denota un retroceso, el cual, lógicamente, no ocurre en el reino natural. Sin embargo, en las obras, la selección natural consecuente del

orden mundial. Este período no está exento de imagería teológica y correspondería a una actualización secularizada del posmilenialismo, teniendo en cuenta que los posmilenialistas bíblicos sostienen que el milenio —el reinado de los justos en la tierra— será un período que la iglesia obtendrá a partir de sus esfuerzos. Una vez logrado esto, Cristo volverá para reinar definitivamente. En la versión propuesta por Fukuyama, ya no se trata de la iglesia ni de Cristo, sino de Estados Unidos y el proyecto liberal-democrático. El libro recibió numerosas críticas; sin embargo, su visión de una historia terminada se impuso y repercutió en otras visiones, como las que se observan en Danto con *Después del final del arte* (1997), Rifkin con *El fin del trabajo* (1997), Sam Harris con *El fin de la fe* (2004), el segundo libro de Fukuyama *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica* (2002) y Naim con *El fin del poder* (2014).

cataclismo actúa en contra de lo humano que, en vez de evolucionar, retrocede a un estado casi animal (2016, p. 134).

Este antidarwinismo pone en juego la dicotomía civilización-barbarie, donde la civilización es representada como un velo de la barbarie que es rasgado por la catástrofe, la cual produce un escenario distópico marcado por la ruina y el deterioro:

Se camina sobre el barro, entre grandes pilas de hierros, escombros, plástico, trapos podridos y latas oxidadas. De tanto en tanto las nubes se abren un poco y brillan pedazos de vidrios rotos. [...] Alguna paja brava corta el basural. Arbustos, nunca más altos que un hombre, con espinas, con una hojas minúsculas y negras. Y hongos, que salen por todos lados [...]. El suelo siempre es plano. Debajo de la basura siempre es plano (Pinedo, 2007, p. 19, 21).

Estos espacios en la novela se presentan bajo un sistema descriptivo bastante escueto —con muy pocos adjetivos— estructurado por una serie de oposiciones complementarias derivadas de la relación dialéctica entre civilización y barbarie: desechos industriales/restos vegetales, fauna/flora y cielo/tierra. Gracias a la mención de los desechos industriales, es posible entrever cómo eran los modos de vida y los medios de producción antes del fin-de-mundo: la civilización. Se mencionan fierros, plásticos, tela podrida, madera roída, vidrios pulverizados, todo convertido en astillas y óxido: pasto del suelo. Cada objeto es un símbolo del tiempo previo a la catástrofe y en su degeneración se constata, a manera de crítica, el carácter efímero y la falsedad de la promesa que habían ofrecido los procesos de urbanización y la industrialización de la producción. Aceros, plástico, latas (otrora epítomes del desarrollo económico de una ciudad), no son —en el ahora del mundo de ficción— más que desechos inútiles e improductivos, y junto a las “grandes pilas”, los “cascotes” y las “montañas” de basura ayudan a construir y delimitar el hábitat de los personajes, su ecosistema. La catástrofe, entonces, revela a la idea de progreso, sustentada en el valor del trabajo y el espíritu de asociación, como una mera máquina de producción de riesgos. Fue Beck (1998) quien desde la sociología definió la

modernidad como una época de riesgos, en tanto surgen amenazas dinámicas, no específicas de un grupo social, sino que atentan contra el entramado completo de la sociedad. En *Plop* es la abundancia de los residuos de esa civilización industrial pre-apocalíptica la que amenaza constantemente a las tribus, cuyos miembros deben luchar contra la herrumbre, el óxido y las astillas, por lo que sus cuerpos son constantemente dañados: “Se ve mucha gente a la que le faltan dedos” (Pinedo, 2007, p. 20).

Como complemento a los desechos industriales, están los matorrales y los abrojos, elementos que, si bien pertenecen a otro campo semántico, el de la naturaleza, constituyen también un catálogo de basura: la paja, las espinas, los hongos; toda la vegetación que quedó después de la catástrofe es descrita como estéril y negra y sin capacidad de resiliencia.¹⁸ Es llamativo, por lo tanto, que la polarización civilización-barbarie no detone en *Plop* la idea bucólica del retorno a la naturaleza que podría presuponer la dicotomía urbano-rural y ciudad-campo. El pesimismo es generalizado de un modo casi dogmático, por lo que no hay sitio para que lo natural adquiriera algún simbolismo post-romántico de alusión a lo sublime o lo inconmensurable (como sí sucede en *Zombie*), ni tampoco reciba alguna investidura icónico-artística (como ocurre en *La mucama de Omicunlé*), solo es un reflejo del estado inerte y amenazante en el que ha anegado la totalidad del espacio. Además, ambos tipos de residuos (industriales y vegetales) tienen una relación fundada sobre la tecnofobia; es decir, se descarta el uso tecnológico como herramienta para la supervivencia humana y de los grupos sociales. A pesar de esta negación de la vía tecnológica, la muerte de la ciudad industrial y burguesa no representa en *Plop* el retorno

¹⁸ El hongo no tiene por qué ser siempre símbolo de pudrición. Para Lowenhaupt (2005) la capacidad que estos poseen de crecer en escenarios que han sufrido alguna catástrofe ambiental producto de la acción humana los convierte en agentes de vida al actuar como purificadores del ecosistema y, en ese sentido, son seres con el potencial de recomponer las ruinas del capitalismo.

triumfal del mundo natural; en el imaginario escatológico de *Plop* la devastación del espacio parece tan absoluta que ni siquiera la naturaleza tiene la fuerza de renacer.

La fauna es descrita también como salvaje y amenazante. Sobreabundan las ratas, las cucarachas y las arañas, todos estos roedores e insectos están asociados íntimamente a los desperdicios, además de que son referidos como bestias enemigas: las cucarachas del tamaño “de la mano de un hombre” rasguñan y emponzoñan, lo mismo que las arañas, que “muerden todas y todas tienen veneno”. Hay animales que sí cumplen una tarea específica en el orden de las tribus, es el caso de los puercos que son los encargados de comerse los cuerpos muertos y así prevenir mayores enfermedades y plagas que pudieran poner en mayor riesgo la supervivencia del Grupo.

La última dicotomía arriba/abajo se expresa bajo los elementos de la lluvia y el polvo-barro. Debido a que “llueve. Siempre”, todo el suelo es barro, lodo, de allí la proliferación de hongos en el suelo y la profusión de óxido y herrumbre en los objetos. El agua de la lluvia puede ser ingerida por las personas, siempre y cuando no toque el suelo. Si lo hace, “queda impura. Contaminada” (Pinedo, 2007, p. 19). Esta imposible convivencia entre agua y tierra remata simbólicamente la distopía que habitan los personajes de *Plop*. Cielo y suelo son antagónicos, irreconciliables. El único puente es la persona. Pero es un puente roto, atrofiado, como encarna el protagonista. Plop, al nacer, cae y se ensucia en el fango. Ese primer contacto con el lodo le da su nombre. Los hombres, como el agua, también quedan contaminados al embarrarse. De hecho, muchos recién nacidos mueren y se convierten en “comida de chanchos”.

En conjunto, estas tres series dicotómicas contribuyen a crear un espacio físico al que se puede conceptualizar como *terrain vague* (Solá-Morales, 2002), una porción de tierra vacía y carente de significado. Especifica Solá-Morales: “la relación entre la

ausencia de uso y el sentido de libertad [...] es fundamental para entender toda la potencia de los *terrain vague* [...], vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como espacio de lo posible” (p. 126). En *Plop*, por lo tanto, el espacio distópico, producto del fin-de-mundo, imposibilita cualquier tipo de apropiación por parte de sus habitantes; es decir, los sitios por los que deambulan las tribus y donde establecen sus asentamientos no alcanzan a convertirse en territorio, en tanto que la colectividad no ejerce una intervención para mejorarlo, transformarlo y enriquecerlo (Giménez, 1996), únicamente lo utiliza para sus fines inmediatos y después lo vuelve a dejar solo.

La característica principal de los miembros del Grupo que evidencia ese desapego territorial es su nomadismo, ya que no es consecuencia de un proceso voluntario y creativo de desterritorialización y reterritorialización, sino que es ocasionado por batallas, hambre y sequías, por lo que obstruye el establecimiento de lazos afectivos. Se trata de un desplazamiento distópico en al menos dos sentidos; primero, es consecuencia de la sumisión completa de los personajes a la figura tiránica del Comisario, quien establece las fronteras y los ritmos de migración; y, segundo, dota al movimiento de un carácter ilusorio ya que los personajes marchan por una llanura comprimida donde avanzan y no avanzan debido a la repetición continua de los desperdicios que pueblan los espacios.

No obstante esto, las estructuras arquitectónicas que permanecen en el *terrain vague* sí reciben un nombre. Se trata de “espacios diferenciales” (Hiernaux, 2004) — exteriores y distintos al espacio homogéneo de los residuos— que constituyen una incipiente geografía con sitios bien identificados como el Asentamiento, que es cualquier lugar donde las tribus se detienen a morar; el Depósito, que es una reserva de comida enlatada; el Pozo, que es el lugar de castigo donde destierran a los que transgreden el tabú; la Plaza, que es cualquier espacio donde se realizan actos públicos; y el Lugar de

Caza, que es el sitio donde se lucha contra las tribus enemigas. El carácter rudimentario de los nombres, meramente deíctico, no provee a los lugares de algún significado simbólico; sin embargo, sí desencadena en la trama, específicamente en el arco argumental de *Plop*, una afectividad negativa, ya que estos espacios diferenciales son vividos por los personajes como fuente de rencores, miedos, peligros y ansiedades.

Si bien la voz narrativa en *Plop* poco se ocupa de comunicar qué tipo de catástrofe convirtió los espacios presumiblemente urbanos en un *terrain vague*, es posible afirmar a través de las consecuencias y los efectos del desastre que se trató de una catástrofe civilizatoria, ya que no solo los lugares, los cuerpos y las subjetividades fueron aniquilados, sino todo el entramado cultural. Ha sido desde la ecología política que se ha utilizado el término de “vulnerabilidad del mundo” y “crisis civilizatoria” para explicar cómo las distintas crisis que atraviesan las sociedades (ecológicas, políticas, económicas, morales) se interrelacionan en una misma matriz de desigualdades y conviven simultáneamente a nivel planetario: crisis económica, crisis ecológica, crisis alimentaria, crisis de valores, crisis energética, crisis militar y crisis espiritual, lo que revela la catástrofe mayor de un modelo civilizatorio que se aproxima fatídicamente al fin-de-mundo en tanto punto de transformación radical (Estermann, 2012; Riechmann, 2000, 2014). En *Plop*, pues, no accedemos al antes-del-fin, pero sí somos testigos de cómo la suma de crisis y desastres (morales, ecológicos, sociopolíticos y económicos) produce espacios ruinosos y hostiles, así como subjetividades bárbaras que serán analizadas en los siguientes capítulos.

Se conservan en la novela, sin embargo, un par de vestigios que atisban ese otro significado de *terrain vague* como espacio abierto a lo imposible, a otras formas de relación no distópica del Grupo con sus lugares: un árbol y un burro. El burro, ícono y

reminiscencia cultural del modo de vida pampero donde estos desempeñan una importante labor de carga y transporte, en *Plop* parece avalar la irrupción de una nostalgia de una sociedad pre-moderna o anti-moderna con valores, modos de producción y prácticas culturales diferentes a las de la modernización burguesa; pues dada su escasez cuando se le encuentra es motivo de danza y celebración (Pinedo, 2007, p. 59). En el *terrain vague* de la novela el burro, igual que las máquinas o las herramientas, ha perdido su función productiva, y se ha acercado más a una función ritual, casi totémica, que parece ser indicio de algo sagrado, ya que la fiesta asoma el frenesí provocado por el encuentro con una otredad que no pertenece al mundo distópico de la tribu, sino que es señal de otro mundo.

Esta tensión entre el (im)posible surgimiento de otros espacio-tiempos en el post-apocalipsis de la llanura y su extinción completa también se manifiesta en la presencia del árbol, último representante de la flora viva, el cual es relacionado con una leyenda contada por los “viejos” y los “exploradores”, quienes lo refieren como un lugar donde “nadie se pelea, nadie se ataca”. Es un árbol “raqúitico, tiene cuatro o cinco ramas, la altura de dos hombres. Nunca tiene hojas” y, no obstante, tiene la fuerza suficiente para abrir una grieta en el presente obturado de los miembros del Grupo. La fugaz mención del árbol en la novela ofrece dos rasgos importantes que hay que destacar. En primer lugar, se menciona que está fuertemente protegido por un grupo de Guardianes, figuras análogas a los ángeles que custodian el jardín del Edén en el *Génesis* bíblico, y que remiten simbólicamente a un jardín paradisiaco que también se perdió después de la caída: “Dicen que siempre hay gente alrededor. Que hay un grupo que vive ahí. Que no migran, que siempre están ahí. Se llaman a sí mismos los Guardianes del Árbol” (Pinedo, 2007, p. 74). El uso impersonal del verbo “decir” provoca un distanciamiento del referente al interior

del mundo de ficción. Este procedimiento retórico de extrañamiento de la naturaleza puede denominarse como mitificación, en tanto que despoja de su materialidad al árbol y lo sitúa en una esfera aislada de lo humano.

En segundo lugar, esta separación vuelve al árbol inaccesible incluso para la imaginación por lo que no alcanza a constituirse en indicio de lo fantástico ni de lo maravilloso: “Plop siempre tuvo ganas de verlo. Se lo describieron, inclusive se lo dibujaron en el suelo. Pero no se lo puede imaginar” (Pinedo, 2007, p. 75). El árbol, como señal de otro mundo posible, remite, como rumor y como recuerdo, a un espacio de esperanza donde los poderes de la barbarie son mantenidos a raya y el nomadismo cede ante el descanso. El imaginario escatológico de la novela, sin embargo, al formularse desde el punto de vista de Plop, no nos permite atravesar esa grieta de lo (im)posible, sino que la trama se encarga de fagocitar todo rasgo que apunte a mundos alternativos cuya presencia en el pasado haga posible la expectativa de que estén presentes también en el futuro.

3.2 La ciudad muerta de *Zombie*

Mientras que en *Plop* el espacio es un *terrain vague* donde la posibilidad de construir espacios alternativos es sofocada por la barbarie y el tabú, en *Zombie* estamos frente a una “ciudad muerta” (Davis, 2007): un extenso terreno desolado y abierto donde, a causa de la catástrofe, los espacios urbanos productivos son aniquilados, y la naturaleza, otrora sometida al domino modernizador de la ciudad, recupera su libertad y es capaz de generar nuevas formas de apropiación y producción de los lugares que los personajes habitan (Lefèbvre, 1991).

La estructura segmentaria de la novela, si bien puede interpretarse como reflejo de la trama de la obra —un mundo hecho trizas, estallado en múltiples fragmentos—, produce una narración polifónica y construye un rompecabezas de sensaciones y experiencias no siempre concordantes que corresponde al lector organizar en totalidades de significado. Como consecuencia de esta dislocación narrativa y espacio-temporal, en cada personaje de la obra encontraremos una forma diferente de dar sentido al territorio post-apocalíptico de la Capital.

A diferencia de *Plop*, donde no se conoce el evento específico que hizo estallar la crisis civilizatoria, en *Zombie* sí sabemos cuál es el acontecimiento que origina el mundo distópico de ficción. Se trata de una catástrofe nuclear no prevista. Ese es el primer rasgo importante que hay que destacar del imaginario escatológico de la novela: el fin-del-mundo como un acontecimiento que irrumpe cuando menos se le espera, e incluso cuando ya se había dado por sentado que jamás ocurriría.

Andrea, quien mejor refiere el evento, da cuenta de cómo la explosión invade de súbito la cotidianidad de los personajes:

Fue un jueves. [...] Algunos visitaban amigos, otros simplemente pasaban por el suburbio cuando descendieron los misiles. En fin, venían de otras partes de la Capital y al caer la noche se encontraron atrapados en La Avellana. Como una isla rodeada por un mar de fuego. [...]. Desde la altura de mi casa la ciudad parecía una telaraña de luces. Antes de que pudiera preguntarle qué pasaba, comenzó el apagón. La Capital se fue ennegreciendo por segmentos. La tele se cortó. [...]. Algo parpadeó en la ciudad. Un pequeño domo luminoso apareció en el centro de la Capital, temblaba, creció rápidamente (Wilson, 2011, pp. 19, 20, 21, 22)

Se trata —la catástrofe— de un lanzamiento de misiles nucleares sobre la Capital y sus zonas aledañas, en específico el residencial llamado La Avellana. A la novela no le interesa dar cuenta de las razones político-militares del cataclismo; es más, ni siquiera hay

un consenso sobre el hecho de que hubiera sido un “ataque” (Wilson, 2011, p. 45), como lo refiere el personaje de Fischer; Andrea lo describe simplemente como un “descenso” (p. 19), Frosty como un “accidente” (p. 41), y James como una “venida” (p. 9). Cinco misiles caen inexplicablemente sobre la ciudad. No hay más. Tampoco los protagonistas poseen la voluntad de indagar sobre lo ocurrido; más bien, aceptan el evento como si se tratara de una fatalidad del destino y se limitan a incorporarlo a su biografía personal. Este es uno de los rasgos que acerca el imaginario escatológico de la novela a un horizonte mítico-teológico, ya que no hay peso de la acción humana en el acontecimiento del apocalipsis; además particulariza el lugar de la obra en relación con la larga tradición de “ficciones nucleares” a la que pertenece. *Zombie* desestabiliza uno de los elementos centrales de este subgénero de la CF: el hecho de que el desastre es provocado por un solo hombre (pienso en novelas como *The crack of doom* [1895] de Robert Cromie y en películas como *Dr. Strangelove* [1965] de Stanley Kubrick) aquí desaparece por completo, subsumido en la ignorancia y la indiferencia respecto al origen de los misiles; por el contrario, se muestra afín a la vertiente de obras donde el holocausto nuclear es marginado dada la imposibilidad de narrarlo y confrontarlo directamente (como sucede en *Cántico por Leibowitz* [1960] de Walter Miller o *El arco iris de gravedad* [1973] de Thomas Pynchon).

Lo que queda claro, por lo tanto, es que, a pesar de que los misiles solamente “vienen” o “descienden”, sin que ningún agente humano los arroje, su impacto sobre el territorio es detonante. En este sentido, la novela crea un sistema descriptivo de la catástrofe a partir de la explosión. Continúa Andrea: “Todo estalló. Una luz se derramó en mi cabeza, seguida por una onda de choque que me lanzó al piso. Las ventanas explotaron y sentí como las astillas de vidrio penetraban mi carne. Oscuridad” (Wilson, 2011, p. 22).

En esta descripción se identifican dos campos semánticos distintos que se conjugan en el espacio de la escena: uno sonoro y otro lumínico, ambos ocasionados por la explosión que pone en violento movimiento todos los objetos que rodean al personaje. Así pues, la onda no solo choca con las ventanas y el cuerpo del personaje, sino que los rompe: las ventanas se hacen astillas, y la carne se horada. El calor desprendido por el fuego hace su efecto.

De todos los personajes, James es el que utiliza un lenguaje mucho más científico para describir el descenso “parabólico, sincronizado” de los misiles al especificar cómo su “temperatura distorsiona el aire” (Wilson, 2011, p. 9). Precisamente, la catástrofe en *Zombie* ocasiona un revés, una deformidad tanto en los espacios, los objetos y los cuerpos, como en las actitudes y emociones de los personajes. Este es metaforizado en la descripción de la explosión a partir del cambio lumínico referido anteriormente: el derrame de la luz, su licuefacción, y la imposición de la oscuridad. Todo queda muerto, pero al mismo tiempo todo permanece: la ciudad, lo material (los televisores, las lámparas) y lo anímico (la memoria, la conciencia moral, el deseo). Es sobre esta tensión liminal de lo zombi que la naturaleza, representada por el bosque de la Capital que ha quedado de pie alrededor del cráter, puede irrumpir de nuevo como espacio-tiempo nuevo en medio de la atmósfera de muerte que impera en el resto de la Capital.

La catástrofe en *Zombie*, sin embargo, no alcanza a ser un punto cero de transformación radical, ya que no inaugura un espacio-tiempo, un mundo, totalmente diferente, sino que es más una sobreexposición de la desigualdad y los miedos que ya existían antes del apocalipsis; no obstante, la distopía sí permite un reordenamiento de los espacios, en tanto los sobrevivientes se descubren en una situación inusitada: son adolescentes sin adultos, lo que repercute en el surgimiento de formas alternativas de producción y significación de cada zona.

Antes de la explosión, el espacio geográfico de la obra —que por su distribución puede constituirse como indicio de una correlación extratextual con la capital chilena de Santiago— se construye a partir de una clara oposición arriba/abajo. Abajo, en el valle, está la Capital. Arriba, entre las faldas de la cordillera está La Avellana, un desarrollo residencial privado. Se trata de una primera expresión de desigualdad y segregación en la que la estructura urbana refleja la estructura de clases (Di Virgilio & Perelman, 2014).

James vive en La Avellana, a la que describe como sigue:

La mayoría de mi vecindario, unas treinta casas iguales, salió ileso. La geografía irregular del sector desvió el fuego. Las colinas que arregazan la vecindad protegieron el suburbio de la devastación que obliteró el resto de la ciudad. De lo que sé yo, son las únicas estructuras que permanecen en toda la Capital. [...] Nuestro suburbio, La Avellana, era parte del barrio alto, escondido entre las colinas de la precordillera. Es de esos vecindarios que simulan los suburbios de las películas norteamericanas; Mc-mansiones de dos o tres pisos, calles con nombres de fantasía, jardines delanteros amplios, niños enfermizos andando en triciclos rojos y mascotas con pedigrí que cagan sobre césped importado (Wilson, 2011, p. 16).

Esta descripción es la más densa que aparece en la obra dada la carga de información que comunica. La Avellana aparece como un espacio aparte de La Capital en cuatro sentidos: es un espacio superior, protegido, diferente y privilegiado.

La superioridad de La Avellana sobre el resto de la Capital radica en su orografía, a partir de la cual construye una frontera física y simbólica. La Avellana es parte del barrio alto ya que se encuentra dentro de la cordillera, su territorio posee subidas y bajadas ya que fue un fraccionamiento edificado sobre las colinas. Esta ubicación les permite a los personajes que viven en La Avellana mirar a la Capital y a lo que sucede allí desde encima, a la distancia. En segundo lugar, La Avellana es un espacio protegido porque yace “escondido” y “arregazado” entre las montañas; es decir, su localización le permite agruparse al mismo tiempo que se aísla del resto. La diferencia de La Avellana

respecto de la capital, en tercer lugar, radica en su similitud con Estados Unidos antes que con la Capital. Esta similitud, James la especifica a través del símil con los suburbios de las películas. En su descripción acude a un referente pop e industrial como mediación lingüística para referirse a las casas de La Avellana, que son “Mc-mansiones”, término asociado a la cadena de restaurantes McDonald’s, la cual se ha convertido en símbolo de la producción masificada y rápida.¹⁹

La mediación de la cultura pop norteamericana en la construcción de la realidad post-apocalíptica de los personajes, característica central de *Zombie* en relación a otras ficciones nucleares, distingue a la obra en dos niveles. Al interior del texto es el elemento decisivo para la aprehensión del pasado de los personajes, para sus visiones en el presente y para su imaginación del futuro. Fuera del texto, esta mediación sitúa la novela en un contexto global de producción, específicamente en una relación de importación Norte-Sur, la cual es parte de ese nuevo paso que ha dado la CF latinoamericana especialmente en el siglo XXI en el esquema esbozado por Baudrillard (2006). Para el crítico de la cultura, en un primer momento, el Norte importa las catástrofes reales del Sur para su espectacularización efectista en las ficciones apocalípticas. Sin embargo, ahora esas representaciones vuelven al Sur con distintos significados y para dar sentido a nuevos procesos sociales de la región. Es decir, *Zombie* importa de la narrativa norteamericana el argumento de la bomba (excepcional en la CF latinoamericana, pero lugar común en el Occidente blanco de posguerra y en el *anime* japonés) y lo relocaliza en un espacio afín a las ciudades latinoamericanas, vivido y significado desde coordenadas pop. Estamos, entonces, ante una novela híbrida y glocal (Swyngedouw, 2004), en tanto predomina en

¹⁹ En arquitectura, el término Mc-mansión alude a la fabricación en serie de casas de lujo con materiales baratos poco duraderos y con un estilo ampuloso, ecléctico y desproporcionado. El fenómeno inmobiliario tuvo su auge especialmente en el territorio de California durante la década de 1980.

ella una temporalidad heterogénea (Robertson, 1997), y abundan los saltos entre la escala local (percibida sobre todo en las condiciones de desigualdad, segregación y marginalidad que aparecen en la novela) y global (a partir de los referentes que emplean los personajes para significar su experiencia).

La suma de la superioridad más la diferencia y la protección confieren al espacio un estatuto de bunker, el cual es correspondiente con la progresiva construcción de enclaves fortificados en las ciudades latinoamericanas que buscan segregar espacialmente a las clases altas del resto de la población y de los espacios públicos compartidos (Caldeira, 2000). Por ende, conceden a La Avellana una posición de privilegio respecto a la Capital. No solo poseen un césped importado y fachadas asépticas, también pueden contemplar la catástrofe desde arriba. El fuego de la explosión no incinera sus construcciones. Lo único que ven desde su lugar es un “horizonte ardiente”, un “parpadeo en la ciudad”. Esto no impide que los habitantes adultos de la Avellana mueran a causa de la radiación, pero sí aminora el daño del espacio.

Siguiendo con el análisis, hay que señalar que la dicotomía arriba/abajo después de la catástrofe continúa como productora de desigualdad ya que los personajes que se adueñan de ese espacio ejercerán cierta dominación sobre los personajes que viven en el Pozo, cuya supervivencia está más en riesgo pues aparecen marcados por la drogodependencia que altera sus cuerpos hasta convertirlos en monstruos; mientras que los personajes que todavía viven en lo que antes era la Avellana, aunque comparten la condición de orfandad, no tienen marcas ni daños graves en sus cuerpos. Es decir, la desigualdad, después de la catástrofe, ya no solo se expresa en los espacios habitados, sino en la forma y los hábitos de los cuerpos.

El reordenamiento de la ciudad muerta lo encontramos también en la transformación y el nombramiento de los lugares con sustantivos simples, al igual que sucede en *Plop*. La Capital, el valle donde los misiles cayeron directamente, es ahora El Pozo. Así lo describe Ana: “kilómetro tras kilómetro de paisaje ennegrecido, un mar oscuro y siniestro cuya destrucción se pierde en el horizonte. La superficie está cubierta de una ceniza tan negra que la luz parece huir de ella” (Wilson, 2011, p. 11). Es el reino de las tinieblas. En La Avellana, en cambio, las estructuras permanecen de pie, aunque vacías. Es también, como en *Plop*, un *terrain vague*, un espacio desocupado y abierto.

Este rediseño y apertura del espacio hace posible que, tanto en el Pozo como en La Avellana, se inauguren dos lugares tras la catástrofe: en el Pozo hay un bosque que rodea al Cráter, sitio donde cayeron los misiles, el cual es “profundo” y resguarda “la desolación negra”. En la Avellana, a la orilla del suburbio, aparece un nuevo límite, Misil Clavado, que no es más que “una bomba sin detonar que quedó incrustada en el pavimento” (Wilson, 2011, p. 16). Ambos espacios inaugurados por la bomba se convertirán en nuevos ejes del mundo —centros simbólicos de una cultura a partir de los cuales se organizan el cielo y la tierra, los reinos superiores e inferiores— para los sobrevivientes. En Misil Clavado los huérfanos realizan fiestas y cortejos: todos los procesos de socialización y de sociabilidad, todo el mundo de la vida, gira, paradójicamente, en torno a ese poste nuclear desactivado.

En el cráter del bosque, mientras tanto, la naturaleza se levanta como velo y límite de lo real y lo conocido. Más allá habita lo impensable: la muerte, lo fantástico, lo irreal. Todo ello se conjura bajo el nombre de Cthulhu, el monstruo cósmico proveniente de los cuentos escritos por H. P. Lovecraft entre 1921 y 1935, reformulado en *Zombie* como “el dios monstruoso y primigenio de los Antiguos, que vive en las profundidades de El Pozo

y que a veces se acerca al bosque para devorar huérfanos” (Wilson, 2011, p. 27). Esta criatura mítica gravita en toda la novela y su presencia aglutina tanto los miedos como las esperanzas de los personajes. Su carácter santo y numinoso incluso hace que los personajes se quiten los zapatos para adentrarse en el cráter, en un gesto reminiscente de aquella orden que Dios le dio a Moisés antes de hablar con él en forma de zarza ardiente,²⁰ aunque también en alusión a la práctica común que existe en algunas colonias y barrios latinoamericanos de exhibir públicamente un par de tenis o zapatos cuando alguien muere o es asesinado.

Ante la muerte de la ciudad y el vaciamiento simbólico y físico de sus espacios, en el imaginario escatológico de *Zombie* la naturaleza, encarnada en el ser fantástico y terrorífico de Cthulhu, recupera los atributos que tenía en la literatura romántica: jueza y diosa de todos los hombres, condensación de lo extraño, lo sublime y lo inconmensurable, transgresora de todas las fronteras (Kane, 2020), al mismo tiempo que desencadena la posibilidad de un espacio-tiempo distinto al del Pozo y al de la Avellana. Si bien en la novela esa alternativa queda resguardada bajo la forma del misterio, es la garantía que ofrece la presencia misma del bosque la que desata las distintas transformaciones que experimentan varios de los personajes.

3.3 El Caribe distópico de *La mucama de Omicunlé*

La mucama de Omicunlé es la novela más compleja del corpus en cuanto a la representación del espacio ya que este se construye no solo como una distopía de larga duración, sino que mediante el recurso narrativo del viaje en el tiempo experimenta una

²⁰ Me refiero al mandato de quitar las sandalias de los pies que recibió Moisés de parte de Yahvé, antes de pisar la tierra santificada por la presencia misma del dios como fuego que no se consume (Éxodo 3:5).

apertura absoluta. Debido a la espesa trama que crean los desplazamientos espacio-temporales de cada personaje resulta útil introducir al análisis una reseña lineal y cronológica de lo que sucede en la obra.

En 1606 un grupo variopinto de fugitivos trata de sobrevivir en Puerto Plata intercambiando productos con bucaneros y contrabandistas que se detenían en la costa. El pueblo de Puerto Plata había quedado en el abandono debido a las órdenes del gobernador Osorio de despoblar la costa norte de la isla y así evitar que los pobladores adquirieran productos ingleses, franceses y holandeses. Es posterior a ese éxodo forzado que la narración ubica al personaje de Côte de Fer, un náufrago que es rescatado por unos hombres blancos y barbudos.

Luego, en 1991, otro hombre anónimo es rescatado a la orilla de la playa por un jardinero devoto del Gran Señor de los Mares en la religión yoruba, Olokun. El jardinero Nenuco asume fervorosamente que este recién llegado es un mensajero especial del dios Olokun, quien lo ayudará a proteger el santuario de anémonas de la invasión inmobiliaria y capitalista que se avecina. Tiempo después, este enviado tomará el nombre de Giorgio.

En 2001, conocemos a Argenis, un estudiante de artes plásticas venido a menos, divorciado, que vive con su madre, y que trabaja haciendo lecturas astrológicas en un *call-center*. Para su sorpresa, es invitado por el matrimonio de los Menicucci, Giorgio y Linda, a participar en el Sosúa Project que tiene como propósito salvar Playa Bo (antes Puerto Plata) a través de iniciativas culturales, artísticas y sociales. Allí Argenis lidiará con sus traumas y deseos al tiempo que intenta montar una exposición pictórica. Por si fuera poco, tras un piquete de anémona, empezará a experimentar una serie de alucinaciones sobre un hombre llamado Côte de Fer que deambula en Puerto Plata con un grupo de fugitivos.

En 2027 seguimos a Acilde, una muchacha que se las ingenia para sobrevivir después de la catástrofe ecológica que desoló el mar Caribe en el año 2024. Todos los días, vestida para parecer un chico de quince años, se va al “Mirador” a prostituirse. Allí conoce al médico Eric, quien la recomienda como mucama de Esther Escudero, mano derecha del presidente Bona, sacerdotisa de Olokun y custodia de una de las pocas anémonas que sobrevivieron la catástrofe. Acilde acepta porque Eric le promete que conseguirá el dinero suficiente para comprar el Rainbow Bright, una inyección que cumplirá su anhelo de cambiar de sexo. Tras una serie de peripecias que acaban con la vida de Esther, Acilde consigue el Rainbow Bright, pero después de la operación recibe el encargo de Olokun de salvar el mar. Así, con la ayuda del presidente, Acilde llevará a cabo esa misión, la cual tiene que ver con vivir simultáneamente dos vidas más: una en 1606 como Roque y otra donde asume el nombre de Giorgio en lapsos que van de 1991 a 2001.

El cronotopo de cada una de estas tramas es el del desastre, es decir, cada uno de los espacio-tiempos que habitan los personajes aparece marcado por las consecuencias de una catástrofe que provoca la devastación del territorio y ocasiona una alteración radical de los modos de vida de las personas que allí habitaban convirtiéndolas en sobrevivientes. De aquí se desprende la primera característica del imaginario escatológico de *La mucama*, que, en vez de enfatizar acontecimientos catastróficos aislados, crea un *continuum* de pequeños fines-de-mundo que van condicionando la interacción de las y los personajes con su entorno, al mismo tiempo que motivan los desplazamientos poblacionales que construyen la trama de la obra. Este “largo apocalipsis” (Deckard & Oloff, 2020) pone en evidencia, de manera mucho más contundente que en *Zombie*, las condiciones políticas de desigualdad y marginalidad de la isla.

Debido, pues, a que *La mucama* establece una clara relación entre los desastres naturales y las decisiones de la clase política gobernante, es conveniente calificar a las catástrofes ocurridas en el mundo diegético de la obra como “socionaturales”, ya que si bien existe un detonante natural (climático, tectónico o biológico), su ocurrencia aparece asociada a las contradicciones surgidas por un determinado modelo de desarrollo expresado en la novela a través de la lógica colonial, la modernización de la ciudad y los modos de vida capitalistas; y articulado con las condiciones de vulnerabilidad de los grupos sociales afectados (Villalba, s/f).

Es también necesario señalar que en *La mucama* los nombres propios de los espacios, al tener un claro referente extratextual, construyen espacios reconocibles que exigen del lector un mínimo conocimiento de la historia caribeña para que la significación narrativa —la relación entre el mundo ficcional y el mundo real— sea completa (Pimentel, 2001). Esta correspondencia y complementariedad de espacios genera en *La mucama* una estrategia crítica más evidente que en el resto de las obras de este corpus, ya que permite entrever desde el proceso de novelización un cuestionamiento a la ciudad como construcción cultural (Torea, 2006), es decir, en su dimensión material real y en tanto proyecto ideológico-imaginario.

No hay que olvidar, en este sentido, la especificidad de los procesos de modernización y urbanización en el Caribe respecto al resto de América Latina. Si bien es cierto que existe una fuerte discusión en torno a los límites geográficos del Caribe, para esta investigación recupero la postura que lo define como una zona

con una vasta diversidad cultural, pero al mismo tiempo, los tradicionales lazos con las potencias coloniales de los siglos XVI y XVIII por una parte, y la presencia decisiva de la cultura africana, por otra, le han dado al Gran Caribe ciertas características que lo distinguen como un ente cultural con una identidad única (Martínez Reinososa & Valdez, 2013, p. 32)

Esta hibridación entre lo colonial y lo africano ocurre en un territorio construido desde la ambigua y violenta relación entre la tierra y el mar. Para Bustamante Escalona (2013), la proximidad al mar provee al Caribe de una dimensión escatológica característica: en cualquier momento un maremoto puede acabar con las casas y las vidas de los habitantes de la isla. Esta condición geográfica se ve agravada por las violencias políticas que ha ido demarcando el territorio, desde el saqueo, el comercio de esclavos y el desplazamiento forzado hasta la gentrificación costera, pasando por el auge de las plantaciones de azúcar, el abandono de la agricultura y la terciarización de la economía hacia el turismo a mediados del siglo XX, todo ello es producto “de una visión del Caribe como territorio de experimentación capitalista” (Figuerola & Martínez-Hernández, 2021, p. 397).

Durante la época colonial, no solo en el Caribe sino en toda América Latina la fundación de una ciudad buscaba “instaurar sobre una naturaleza vacía una nueva Europa, a cuyos montes, ríos y provincias ordenaba una real cédula que se les pusieran nombres como si nunca los hubieran tenido” (Romero, 2001, p. 12). No obstante, este empeño por la creación de un nuevo mundo donde lo urbano domina a lo rural y somete la naturaleza se cristalizará en el Caribe en los años 50 cuando grandes edificios se imponen sobre la vista de la playa, al mismo tiempo que las costas entran en un progresivo proceso de confinamiento, clandestinidad y privatización (Aponte García, 2016). Dicha mutación territorial provocó que las culturas afrocaribeñas rompieran y modificaran sus formas de apropiación del espacio, poniendo en riesgo los símbolos, las metáforas y las espiritualidades con que dan sentido a los lugares que habitan. La lógica de dominación y dependencia en el nivel global se reproduce en un nivel local entre las ciudades y la

naturaleza (Paravisini-Gebert, 2009). Continúa Romero: “la red de ciudades debía crear una América hispánica, europea, católica; pero, sobre todo, un imperio colonial en el sentido estricto del vocablo, esto es, un mundo dependiente y sin expresión propia, periferia del mundo metropolitano” (2001, p. 14). En *La mucama*, por lo tanto, el sentido escatológico de los espacios inaugurados tras las catástrofes “necesarias” (desde el punto de vista de la Corona española) se suma a las condiciones meteorológicas y geográficas propias de la región, lo que da como resultado un espacio vulnerable representado de forma abyecta (Bustamante Escalona, 2013) en donde la distopía se convierte en una situación permanente para los habitantes más marginados del territorio.

Por lo tanto, como ya se infiere de lo dicho hasta aquí, en los espacio-tiempos en que sucede la trama de *La mucama de Omicunlé* prima el sistema descriptivo de la distopía, es decir, los espacios diegéticos de la obra se construyen acudiendo a adjetivos semánticamente contiguos al desastre y construyendo una relación directa entre las decisiones políticas, las catástrofes naturales y las transformaciones del territorio y sus habitantes.

En el primer caso, en 1606, la presencia del sustantivo “devastaciones” enfatiza la gravedad del acontecimiento, en el que queda de manifiesto la injerencia de los actores político-militares, en específico del gobernador Osorio. Este fin-de-mundo —y aquí acudiremos a la historia para complementar la ficción— fue ocasionado por una Orden Real promulgada por Felipe III, la cual tenía como propósito el vaciamiento del territorio y así prepararlo para recibir el mundo nuevo, para ello había que despoblar la franja noroccidental de la isla entonces llamada La Española. El despoblamiento se llevó a cabo entre 1605 y 1606. Con la Orden Real, el Rey autorizaba al gobernador Osorio y a su arzobispo emplear cualquier estrategia para detener el contrabando extranjero y así

resguardar la estabilidad económica y la unidad religiosa de la isla y de la Corona, ya que los corsarios mayoritariamente ingleses o franceses no eran católicos sino protestantes. Debido a la resistencia que ofrecieron los pobladores, el gobernador de Puerto Rico envió militares para construir un ejército numeroso que llevaría a cabo la invasión y el desalojo: “Para alcanzar ese propósito, los soldados destruyeron ingenios y plantaciones de azúcar, quemaron bohíos, ranchos, haciendas, iglesias y sembrados, y dismantelaron todo lo que los pobladores necesitaban para vivir en esos lugares” (Reichert, 2016, p.135). Este impulso heurístico e imperial de la Corona Dussel lo cifra como el *Ego conquiro*, el cual implica un desplazamiento y un esfuerzo para espacializar los objetivos propios del proyecto colonial. Mignolo, de forma tajante, señala lo siguiente: “América nunca fue un continente que descubrir sino una invención forjada durante el proceso de la historia colonial europea y la consolidación y expansión de las ideas e instituciones occidentales” (2007, p. 28).

En *La mucama de Omicunlé* conocemos cómo la invasión militar convierte Puerto Plata en un territorio improductivo y hostil. La voz narrativa se centra en describirnos el modo de vida nómada de los personajes de Côte de Fer, Roque y Engombe quienes, al habitar un páramo desolado, deben sobrevivir a través de la búsqueda del ganado que quedó de la matanza de los soldados y que ahora vagaba por el territorio. Una vez que encontraban grupos de reses, Roque y Engombe se dedicaban a destazarlos y a obtener cuero para intercambiarlo con los piratas europeos. Con las plantaciones de azúcar quemadas por completo, los esclavos que estaban en Puerto Plata no podían hacer nada más que permanecer unidos para sobrevivir y tratar de convertir las ruinas que la devastación de Osorio había dejado en lugares de refugio.

En el segundo escenario, ya a finales del siglo XX, los abuelos de Acilde son parte también de un desplazamiento masivo hacia Santo Domingo por el desastre provocado por un ciclón, vivido por ellos como un nuevo fin-de-mundo: “se habían mudado a la capital cuando el fenómeno de La Llorona y sus dos años de lluvias acabaron con su conuco para siempre” (Rita Indiana, 2015, p. 18). Tanto el verbo *acabar* como el adverbio *para siempre* funcionan como operadores tonales que crean en el lector un efecto de discontinuidad en la experiencia de los personajes en el espacio, el cual es descrito y vivido por los personajes de manera disfórica y desvalorizante, al grado de que tienen que salir de allí.

Paralelamente, en Puerto Plata de 1991, un hombre llamado Nenuco y su esposa Ananí habitan un terreno en la costa que habían recibido como compensación. El papá de Ananí, Jacinto Guabá, había sido desaparecido por “órdenes de Trujillo, que quería quitarle las tierras para añadirlas a las que había ofrecido a los judíos que acogió durante la guerra grande” (Rita Indiana, 2015, p. 102).²¹ Víctimas no solo de la desaparición forzada, sino del despojo, la esposa de Jacinto y su hija Ananí consiguieron que el tirano les dejara una parte de sus terrenos: Playa Bo. Ananí y su madre, Mama Guama, resignifican esa concesión desde un horizonte religioso ya que estaban seguras que habían sido protegidas por “los hombres del agua, que venían cada cierto tiempo a ayudarlos” (p. 103). Como agradecimiento y ya casada con Nenuco ambos se consagran al “cuidado de la playa del Gran Señor, Playa Bo, donde vivía la criatura más preciada y sagrada de la

²¹ Rafael Leónidas Trujillo fue un dictador que gobernó la isla de República Dominicana de 1930 a 1961. En algunos periodos lo hizo directamente y en otros se valió de otros hombres que obedecían directamente sus órdenes. Entre 1939 y 1940, 750 judíos llegaron visados a la isla y se instalaron en una zona que aún seguía devastada de la localidad de Sosúa en Puerto Plata. El documental *Sosúa: refugio inesperado* (2013), producido por la ACNUR, cuenta cómo gracias a la instalación de los judíos en Sosúa, la zona comenzó a prosperar económicamente: se fundaron escuelas, hospitales, bancos. Los terrenos que se usaron para estas construcciones fueron cedidos por el gobierno, despojando a los pobladores de Sosúa.

isla, la puerta a la tierra del principio, de donde también surgen los hombres del agua, cuando el tiempo los necesita” (p. 105).

El énfasis que *La mucama* pone en la historia del paisaje favorece la construcción de Playa Bo como un territorio, en tanto resultado de la apropiación y valorización de espacios determinados por parte de individuos y grupos sociales. Este apego es consecuencia de los valores, actitudes y comportamientos de los distintos grupos que habitan el espacio, los cuales en la novela se desprenden tanto de la espiritualidad yoruba, como sucede con Nenuco, Ananí y Esther Escudero; de una sensibilidad ecologista en el caso de Linda Menicucci; o de la ambición de las élites políticas y económicas, como se observa en la devastaciones de Osorio en 1606, el despojo de las tierras a sus habitantes en 1939 y 1940 y el auge inmobiliario provocado por la llegada de los judíos y otros emigrantes europeos durante la segunda mitad del siglo XX. Cada una de estas catástrofes provoca oleadas migratorias que contribuyen a devaluar, devastar y resignificar el territorio, con lo que refleja las luchas entre distintos grupos por espacializar sus respectivos imaginarios. En el caso de Nenuco y su esposa Ananí, por ejemplo, se observa una y otra vez el compromiso con la conservación de la sacralidad primigenia de su espacio y su esperanza en que la catástrofe sea contenida.

En el tercer escenario, a lo largo de la década de 1990, Playa Bo sufre un ataque más por la expansión urbanista y es reducida a “un bosque de cambrones y guasábaras” (Rita Indiana, 2015, p. 51) que será adquirido por Giorgio y Linda, esta última descendiente de aquellos judíos llegados a la isla en 1940. Ya casados Giorgio y Linda, Playa Bo pasará “por un proceso de construcción ecofriendly” (p. 51) y se convertirá en sede de un proyecto artístico que servirá para recaudar fondos y consolidarla como un refugio privado natural.

Para el cuarto escenario, en 2024 y 2027 el referente extratextual se pierde y la novela se embarca en un ejercicio especulativo de la imaginación radical: el presidente Saïd Bona decide almacenar armas biológicas venezolanas, acción que generalizará la vulnerabilidad no solo de Playa Bo, sino de toda la isla de República Dominicana, vulnerabilidad que queda expuesta cuando un maremoto sacude el océano: “Tras aceptar almacenar armas biológicas venezolanas en Ocoa, el maremoto de 2024 había *arrasado* con la base que las albergaba y dispersado su contenido en el mar Caribe. *Desaparecieron especies completas* en cuestión de semanas. La *crisis ambiental* se extendió hasta el Atlántico (Rita Indiana, 2015, pp. 114-115, cursivas mías).

Este nuevo apocalipsis tiene consecuencias funestas para el territorio del Gran Caribe, y potencia un rasgo que ya había aparecido en las catástrofes previas al evidenciar cómo en cada desastre son los miembros pertenecientes a clases sociales explotadas y marginales (los esclavos, los migrantes, los pobres) quienes son desplazados, despojados, asesinados y quienes padecen el impacto del fin-de-mundo de forma más directa. Hacia ellos, el proyecto de ciudad (desde su fundación hasta la época de las metrópolis) muestra una y otra vez su cara más distópica.

Si en la isla en la época prehispánica los pobladores autóctonos mantenían un vínculo orgánico con la naturaleza, el gobernador Osorio rompe con esa relación ejerciendo una ocupación y un dominio voraz sobre los pobladores y sus territorios en Puerto Plata. Esta desigualdad entre los que mandan y los que obedecen adquiere dimensiones locales y globales de centro-periferia cuando se observa el lugar que ocupa, en la escala local, Haití en relación con Santo Domingo, y en escala global, la isla en relación a países como Venezuela y China. Las condiciones de vida de los subordinados

se ven agravadas una y otra vez tras cada catástrofe y provoca que tanto los espacios como los sujetos se conviertan en monstruos marginales.

Por un lado, el Caribe se convierte en un territorio contaminado e inhabitable, “con su playa contaminada de cadáveres irrecuperables y chatarra sumergida”, especialmente para los habitantes no-humanos, que vivían en “costas repletas de corales, peces y anémonas” (Rita Indiana, 2015, p. 15) y que son aniquilados casi en su totalidad, incluidas las *condylactis gigantea* de Playa Bo, anémonas veneradas por los pobladores afrocaribeños.²² Esta amenaza de extinción modifica no solo la accesibilidad de los animales, sino también su valor. Así, después de las devastaciones de Osorio en 1606 el ganado silvestre se convierte en un objeto valioso para los sobrevivientes náufragos ya que les permite intercambiarlo por víveres y otros recursos con los piratas y bucaneros que desembarcan en la isla. En 1991-2001 y en 2024-2027, el valor de los recursos naturales se redefine en función de los mecanismos de oferta y demanda propios de la economía capitalista. A menor disponibilidad y aumento de la demanda, mayor precio. Es por esto que, después de que el maremoto y los desechos nucleares, la fauna sobreviviente, especialmente las anémonas, aumenta su valor tanto para la población yoruba como para las élites explotadoras.

En la catástrofe tampoco se salvan las zonas inmobiliarias periféricas construidas a lo largo de la isla en las décadas de mayor crecimiento económico que son reducidas a escombros. En una de ellas, la urbanización Cacique, vivían los abuelos de Acilde: “El día del *maremoto*, Acilde fue al Mirador, junto a miles de curiosos y gente en pijama que

²² La traducción al inglés de *La mucama de Omicunlé* enfatiza desde el título *Tentacle* y la portada (un par de anémonas) el protagonismo de esta especie en la trama de la novela.

había logrado escapar, a ver cómo la *ola terrible* se tragaba a sus abuelos en su hediondo apartamento de la urbanización Cacique” (Rita Indiana, 2015, p. 19).

El maremoto, por otro lado, también revela las desigualdades existentes entre los habitantes de la República Dominicana y los haitianos, quienes abandonan su parte de la isla y viajan hacia República Dominicana donde se convierten en zombis indigentes y son tratados como basura:

Acilde [ve] a uno de los muchos haitianos que cruzan la frontera para huir de la cuarentena declarada en la otra mitad de la isla. Al reconocer el virus en el negro, el dispositivo de seguridad de la torre lanza un chorro de gas letal e informa a su vez al resto de los vecinos, que evitarán la entrada al edificio hasta que los recolectores automáticos, que patrullan calles y avenidas, recojan el cuerpo y lo desintegren (Rita Indiana, 2015, p. 11).

En el imaginario escatológico de *La mucama de Omicunlé*, por lo tanto, cada catástrofe es un apocalipsis en tanto que revela la fragilidad del mundo del Caribe; pero también, a través de la destrucción de los espacios, saca a la luz la interdependencia que existe entre lo político y lo ambiental, entre seres humanos y no humanos, entre el territorio y las creencias, entre el pasado, el presente y el futuro. Además, en su representación distópica *La mucama* construye un sistema descriptivo donde los espacios y lugares no configuran un *locus amoenus* sino su opuesto: son espacios degradados y desagradables que ponen en constante riesgo la supervivencia de seres humanos y no humanos, así como de sus expresiones culturales y religiosas. Es llamativo cómo sucede el proceso de degradación espacial dentro de la obra en el sentido de que son lugares que empiezan teniendo un referente extratextual y cuyo significado completo se construye a partir de la relación del nombre con su referente histórico (la Playa Bó de la obra con la Playa Bó real, por ejemplo); y acaban siendo espacios meramente ficcionales en tanto la catástrofe pierde su referente histórico extratextual y se convierten en descripciones

totalmente especulativas donde lo natural es imaginado en riesgo debido a los pocos lazos afectivos que quedan entre los pobladores y su hábitat. La larga duración del apocalipsis favorece el mantenimiento y la sucesión de espacios de esperanza desde donde se busca resistir las consecuencias de la catástrofe; de allí que, como se analizará en los siguientes capítulos, con la acumulación sucesiva de fines-de-mundo que alcanza su momento climático en 2024 y amenaza con la extinción completa a la isla, los pobladores yoruba, quienes conservan mayor apego territorial, buscarán colaborar con los dioses para intentar una solución igualmente drástica y total expresada a través del viaje en el tiempo que renueve por completo las actitudes y las prácticas de la población respecto a su territorio y convierta la distopía post-apocalíptica del Caribe en un mundo viable para todos.

3.4 Recapitulación

En este tercer capítulo se ha observado que los acontecimientos apocalípticos en las tres novelas producen como situación inicial de los mundos de ficción una galería de espacios distópicos: el *terrain vague* de *Plop* donde abundan residuos industriales y vegetación estéril y agreste; la ciudad muerta de *Zombie* provocada por una lluvia de misiles; y un Caribe con los mares contaminados, las playas desechas y gran parte de las especies animales extintas, como consecuencia de un apocalipsis continuo que alcanza un pico de intensidad inusitado en la conjunción de un maremoto y de un accidente nuclear.

Las tres novelas ofrecen una explicación distinta acerca de las causas de esa catástrofe. En *La mucama* la catástrofe es descrita como un proceso de larga duración, casi inmanente al territorio de la isla dada sus condiciones socionaturales; de allí que los efectos de los desastres meteorológicos se agraven debido a las decisiones político-

económicas de las figuras y/o sistemas que ostentan el poder y la autoridad. Este apocalipsis de larga duración, por lo tanto, adquiere intensidades diferentes durante la época de la dominación colonial, en los procesos de urbanización capitalistas, y en el nuevo orden geopolítico que anticipa la novela.

Hay una gran diferencia entre esta manera de enmarcar la catástrofe y lo que sucede en *Zombie* donde la irrupción de la bomba es súbita e intempestiva. Se trata de imaginarios escatológicos que, en su diferencia, evidencian dos alternativas en la producción de sentido respecto al presente post-apocalíptico. Mientras que uno acude al desarrollo histórico para tratar de generar alguna explicación coherente que dé cuenta de la complejidad y larga data del apocalipsis, otro prefiere poner en primer plano el carácter sorpresivo y esquivo del fin-del-mundo. Esto ocasiona, por ejemplo, que en *La mucama* la injerencia humana en el evento apocalíptico tenga mucho mayor relevancia que en *Zombie* donde ese desastre es referido incluso como un castigo cósmico; por consecuencia la posibilidad de modificar el presente y el futuro también exige de la voluntad de los sujetos más en *La mucama* que en *Zombie* donde lo ominoso, lo extraño y lo siniestro figuran como responsables tanto del pasado, como del futuro. La disyuntiva sugerida entre *La mucama* y *Zombie* respecto a las causas de la catástrofe, en *Plop* se asume con un pesimismo radical que renuncia a siquiera formular alguna razón humana o sobrenatural. La catástrofe ocurrió y no hay voluntad en los personajes de especular sobre sus causas.

La carencia de nombres propios y de referentes extraliterarios en *Plop* y *Zombie*, además, contrasta con la clara referencialidad de los lugares que aparecen en *La mucama* dotando al argumento de la ficción de una fuerte historicidad que no está presente en los mundos casi anónimos de *Plop* y *Zombie*. Este rasgo permite apreciar con mayor claridad en ambas novelas el carácter apocalíptico de la catástrofe, en tanto purificación del

espacio; es decir, los espacios post-apocalípticos producidos por la catástrofe manifiestan las condiciones elementales del territorio y de sus habitantes, al mismo tiempo que quedan expuestos los intereses dominantes de los grupos sociales y la hostilidad y fragilidad del territorio.

Es importante notar que el hecho de que en las tres novelas la catástrofe se sitúa en el pasado las acerca más a las escatologías antiguas que a las escatologías de matriz judeo-cristiana. Para Eliade “en una fórmula sumaria podría decirse que, para los primitivos, el Fin del Mundo ha tenido lugar ya, aunque deba reproducirse en un futuro más o menos alejado” (1991, p. 29). Los mitos del diluvio en distintas culturas son el ejemplo más claro de esta catástrofe ya ocurrida que deja como sobrevivientes a unos pocos humanos y que reduce el paisaje a la condición de páramo que debe refundarse. El evento apocalíptico, por lo tanto, revela aquello que se esconde bajo la ilusión pre-apocalíptica de un espacio ordenado y bajo control, que, en el caso de las tres novelas, es plenamente distópico. En *Plop*, por ejemplo, el triunfo de los desechos en la geografía de la llanura no es más que el cumplimiento exacerbado de los riesgos que ya auguraba el proyecto civilizatorio de modernización industrial. Asimismo, en *Zombie*, el fin-de-mundo no alcanza a inaugurar un punto cero de transformación radical, más bien sirve para amplificar lo que ya se sabe, pero está reprimido, acerca del espacio urbano de la Capital y de sus habitantes.

En *Zombie*, sin embargo, el comentario crítico sobre la trayectoria de modernización aparece en un sentido muy diferente a *Plop*, ya que, mientras que en la novela de Pinedo la distopía se generaliza al punto de que el mundo de lo rural y de la naturaleza son despojados de toda aura contrahegemónica, en *Zombie* aquella ambición colonial de construir ciudades-fuerte que mantuvieran alejados a la naturaleza y a los

enemigos humanos y no humanos que podían vivir en ella (Torea, 2006), expresada con especial énfasis en *La mucama*, se prolonga en los fraccionamiento-bunker de la segunda mitad del siglo XX y es subvertida irónicamente, pues la catástrofe deja al descubierto el carácter inhumano y fútil de esa empresa: los edificios pueden ser lo suficientemente fuertes, pero sin la presencia de alguien que los habite pierden todo su sentido y su poder.

La pregunta por los imaginarios escatológicos, no obstante, permite entrever que en los mundos de ficción distópicos de las novelas la catástrofe no implica exclusivamente clausura de posibilidades; sino que, gracias al reordenamiento espacio-temporal, se vislumbra la presencia de algunos rastros de esperanza los cuales por un lado pertenecen a la esfera suprahumana y, por otro, posibilitan el despliegue de una trama narrativa capaz de ofrecer una temporalidad diferente a las y los sobrevivientes. A reserva de tratar con más detalle este segundo aspecto en el capítulo 6, ahora me interesa destacar que en *Plop* el árbol y el burro son reminiscencias de un pasado pre-apocalíptico, pero también constituyen para algunos sujetos una especie de premonición de otro mundo posible, especialmente el árbol, el cual aparece ubicado, sin embargo, en una esfera mítico-legendaria. En *Zombie* la irrupción fantástica de una naturaleza encantada personificada en Ctulhu despliega una miríada nueva de significados y duraciones para las y los huérfanos; mientras que en *La mucama* la narración de los vínculos entre los múltiples pasados y presentes son posibles gracias al recurso propio de la CF que es el viaje en el tiempo y, en específico, a un ritual tecno-mágico. Cada una de estas señales rehabilita y abre espacios de esperanza (Harvey, 2000) que entran en tensión con las ruinas distópicas, ya que desde ellos se atisban formas de resistir el caos y producir un territorio diferente. La especulación del futuro en estos términos refuerza la importancia y la necesidad de la imaginación en la lucha por su recuperación y en la disputa de su

enunciación como posibilidad, de ahí que cada una de las obras de este corpus vislumbren una postura crítica sobre la planeación racionalista del futuro. El objetivo del capítulo siguiente es estudiar cómo los habitantes de esos espacios se relacionan con esa situación inicial de catástrofe y, específicamente, con el trauma que esta provoca.

LAS HUELLAS DEL PASADO: TRAUMA Y POST-APOCALIPSIS

La categoría del post-apocalipsis pone en el centro del análisis la relación traumática de las y los protagonistas con los lugares distópicos que habitan, en tanto que cada personaje se enfrenta a la necesidad de rehacer un mundo que está poblado por marcas espaciales (huellas) del desastre, y donde las subjetividades de los sobrevivientes aparecen condicionadas por la inevitabilidad del dolor y la tragedia de la desilusión; experiencias que provocan un sacudimiento profundo, súbito y brutal de la subjetividad del que es imposible reponerse de inmediato (Erikson, 1994). Habitar el post-apocalipsis, en consecuencia, implica la necesidad por parte del sujeto de buscar en el mundo, en palabras de Berger, “sus catástrofes formativas, sus síntomas e identificar las ideologías que intentan esconder los daños y las repeticiones de las mismas”, al mismo tiempo que aspira a “reconocer y crear las narrativas que trabajan a través de esos síntomas y regresar a los momentos apocalípticos que no solo traumatizan sino también revelan” (1999, p. 219). Para caracterizar el regreso del que habla Berger, es importante establecer una distinción entre los términos de pasado, recuerdo y memoria. Para Richard, el pasado puede definirse como “lo dejado atrás como historia o como vivencia recapitulable”, mientras que el recuerdo sería “la aparición relampagueante de fragmentos temporales que son rescatados del olvido debido a su mayor pregnancia individual o colectiva”. En esta tríada de conceptos, la memoria desempeña un “trabajo residual” mediante el cual enlaza el pasado con el presente mediante la búsqueda retrospectiva de los recuerdos con “energías latentes” (2010, p. 16).

Por ende, cuando esta necesidad de sentido motivada por el trauma —el cual Berger define como “la forma psicoanalítica del apocalipsis”— es asimilada por los imaginarios escatológicos, se establece no solo una relación de memoria entre presente y pasado, sino también una relación entre el futuro y el pasado, los cuales se imbrican en un arco de tensión que desestabiliza y reconfigura todo el espacio-tiempo del mundo narrado, y donde el trauma articula toda la experiencia de la temporalidad. Este vínculo entre trauma y apocalipsis también es enfatizado por Edkins (2003), para quien la catástrofe se convierte en fuente de revelación de la verdad acerca de los espacios donde esta sucede y de sus habitantes, así como de la contingencia del orden social. En este sentido, el trauma codifica el fin-de-mundo en un entramado de símbolos que intentan desenmascarar la realidad, pero que, simultáneamente, vuelven a encriptarla en una vasta y renovada imaginaria que se presta a diversos “usos ideológicos” (Quinby, 1994).

En el horizonte de la CF latinoamericana reciente (tal y como se observó en el apartado 2.4) las representaciones traumáticas surgidas de la relación entre apocalipsis y memoria han estado mediadas especialmente por la práctica del ciberpunk, subgénero responsable de instalar con fuerza hacia finales del siglo XX al trauma como centro de la relación de los personajes con sus espacios en las novelas de CF. El ciberpunk, tanto en Estados Unidos como en América Latina, es una narrativa del desastre, de las ruinas, del miedo y de la desilusión ante el incumplimiento del futuro prometido. En el caso específico latinoamericano, se inscribe como reacción crítica a los modos de vida desprendidos de las políticas neoliberales, y posibilita la imaginación de un futuro

marcado y condicionado por los traumas. El ciberpunk es, por ende, una narrativa del trauma.²³

En América Latina, sin embargo, la relación patológica, traumática, entre los personajes y sus espacios post-apocalípticos no es privativa del ciberpunk, sino que forma parte de una corriente literaria mnémica que ha intensificado su caudal especialmente a partir de las décadas de 1970 y 1980 donde se experimenta un “boom de la memoria” (Huysen, 2002), el cual fue desigual en toda la región, en función no solo del contexto histórico-político de cada país, sino también “por la fuerza de las organizaciones de la sociedad civil, al alcance de sus demandas y al entorno institucional cambiante que hizo eco de ellas” (Morán & Ross, 2017). Las narrativas de la memoria (testimoniales, confesionales y de ficción) que comenzaron a escribirse en países como Chile, Argentina y Perú donde había existido una fuerte represión y censura dictatorial, y marcados por el shock de la violencia, se convirtieron en ejercicios de crítica en tanto que cuestionaban las memorias oficiales que buscaban apagar los recuerdos, y visibilizaban la multiplicidad de formas de configurar el pasado a través de esos recuerdos (Richard, 2010).

El objetivo de este capítulo es analizar cómo los personajes tratan el pasado de la catástrofe a partir de la materialidad signica del recuerdo presente en los espacios que habitan, y cómo en ese reordenamiento urden relatos que les permiten comunicar su experiencia traumática. Se muestra cómo el ritual y la materialidad del recuerdo mitifican la catástrofe en *Plop*, cómo en *Zombie* la cultura pop y el terror fantástico se convierten en

²³ Así lo constata el prólogo escrito por Gerardo Porcayo a la primera antología de ciberpunk en México titulada *Silicio en la memoria* en alusión a la homonimia y a la fusión cibernética de la memoria artificial de un sistema operativo y los recuerdos displacenteros de los individuos que habitan el espacio ruinoso: “[El ciberpunk]... es sólo otro recurso, otra manera de hacer resaltar la voz en medio del desierto de la sobreinformación, de los miles de mass media que han creado la impensable estática de la realidad. Es la actitud insoslayable de respuesta ante un medio urbano que se vicia en sus propias complacencias y patologías. En su propia mierda”. (cit. en H. García, 2018, p. 2).

mediadores entre el espacio abandonado y la nostalgia, y cómo en *La mucama de Omicunlé* el recurso narrativo del viaje en el tiempo permite un cuestionamiento radical de la relación de los personajes con su territorio y abre el espacio-tiempo, por mediación de la imagen artística, a la posibilidad de formar comunidades de memoria.

4.1 *Plop* y la mitificación de la catástrofe

Toda catástrofe desata crisis colectivas e individuales, infringe heridas materiales e inmateriales sobre la psique y los cuerpos de los sujetos y de las comunidades. La catástrofe provoca una crisis de sentido, sacude las construcciones epistemológicas y ontológicas de un grupo social, trastoca los sistemas de creencias, viola la fe de los sujetos en un orden que regula el mundo de la vida y su reproducción. Se desordenan las preguntas fundamentales, se revuelven las necesidades básicas. Por ende, la catástrofe implica una crisis de imaginarios.

En la distopía civilizatoria que es *Plop*, así como la catástrofe convierte el espacio en un *terrain vague* poblado de residuos industriales, también degrada las relaciones simbólicas y culturales entre los lugares y sus habitantes y produce una desvinculación de todo grupo social existente antes de la catástrofe (la familia, la nación, el trabajo). Es decir, no existen comunidades en el mundo post-apocalíptico de *Plop*, ya que los miembros del Grupo son incapaces de producir consensos, símbolos o normas que trasciendan el tabú y la depredación violenta: “A veces algún grupo mata a la mayor parte de los miembros de otro. E integra al resto” (Pinedo, 2007, p. 21), por lo que les es imposible alcanzar un “compañerismo profundo y horizontal” (Anderson, 1993, p. 25). Esto repercute de igual forma en una representación perversa de la cultura ya que esta

pasa de proveer “un conjunto de normas construidas socialmente” (Durham, 1984, p. 142), “maneras institucionalizadas de llegar a un arreglo” y “fuentes simbólicas de iluminación para orientarse en el mundo” (Geertz, 2003, pp. 49, 52) a expresar y reproducir sistemáticamente valores como el egoísmo, el odio y la soberbia.

Otro de los efectos de esta debacle de la cultura y de la ausencia de vínculos familiares, erótico-afectivos y nacionales tiene que ver con la dificultad para conservar la memoria colectiva e individual, es decir, producir discursos que vayan más allá de la omisión y la negación impuestas por el Comisario. La principal estrategia de silenciamiento en *Plop* tiene que ver con la mitificación del pasado pre-apocalíptico, operación mediante la cual los acontecimientos anteriores son desplazados de la esfera de la responsabilidad humana hacia una esfera suprahumana. Esta mitificación se sostiene sobre tres pilares: la figura del soberano, la materialidad del hecho remoto y el acto de lectura.

En primer lugar, es importante señalar que *Plop* es, bajo su forma de distopía evolutiva, una distopía clásica, en tanto que la figura de un líder carismático, el Comisario, gobierna despóticamente el territorio de su jurisdicción. Se trata de la novelización de una tiranía encarnada en el personaje de Plop.²⁴ Debido a que él es también el punto de focalización, los escasos usos de la memoria que son nombrados en el texto forman parte del ejercicio violento del poder que el dirigente ejerce sobre sus

²⁴ Ya que el protagonista de *Plop* es el Comisario, la novela está también ligada a la tradición latinoamericana de “novelas del dictador”, en las que “percibimos el poder a través de esa figura carismática que lo ejerce, la cual dispone en apariencia de toda la potestad humana. Nuestra percepción del poder es la de la persona que lo ha conquistado y a él se aferra hasta ser nada más que eso, poder” (Rama, 1982, p. 376). Afín a este tipo de novelas, además, *Plop* plantea una relación agónica entre el dictador y el destino colectivo del pueblo, tensión que “incorpora la experiencia real del continente, y no simplemente la historia oficial –o las múltiples historias oficiales– de esa experiencia” (Fernández Durán, 2008, p. 215).

súbditos, de ahí que las y los lectores solo conseguimos acceder a lo que el soberano quiere que se recuerde, es decir a la memoria oficial (Traverso, 2007).

En segundo lugar, la mitificación tiene como materialidad sígnica, en tanto “cuerpo del recuerdo” (Richard, 2010) un sobre en el que hay un legajo de hojas, que en el mundo post-apocalíptico es lo más parecido a un libro. Este objeto, que se hereda de generación en generación, es el que posibilita la reproducción de esos restos de memoria y de las estructuras de sentimientos que se desprenden de ella. Por último, la mitificación de la catástrofe en *Plop* aparece vinculada a un segmento poblacional específico: quienes saben leer. Solo ellas y ellos tienen acceso directo a conocer lo que el texto dice; la demás gente solo escucha. Esta fragmentación repercute en la creación de una polaridad social entre quienes saben leer y quienes no, la cual se une a las dificultades ya existentes para producir algún tipo de cohesión social.

Pero, ¿qué es lo que dice sobre el pasado y el origen del mundo el único texto que sobrevivió a la catástrofe? La vieja Goro, quien custodia el sobre de cuero, es la responsable de la lectura anual del libro, la cual comienza así: “Hace diez o quince mil millones de años, el Universo estaba atestado, aunque no había galaxias ni estrellas ni átomos. Ni siquiera núcleos de átomos”. La voz narrativa hace una pausa mientras un Plop adolescente, que “no entendía ni una palabra, como todos, tenía los ojos fijos en ella” (Pinedo, 2007, p. 47). La vieja continúa:

Entonces todas las partículas de materia y antimateria comenzaron a aniquilarse, a destruirse unas a otras. Pero, no sabemos por qué, había partículas de materia —electrones, protones y neutrones— que no encontraron partículas de antimateria y así sobrevivieron a la gran extinción. [...] Sólo cuando la temperatura cayó hasta cerca de los tres mil grados, la mayoría de los electrones y núcleos se unió en átomos. Esto es lo que llamamos la Recombinación. [...] Esta es la historia del principio de nuestro Universo y se llama el Big Bang. Fue una explosión que abarcó todo el Universo que podemos ver, fue hace diez o quince mil millones de años, tan lejos en el tiempo como podemos rastrear en la

historia del Universo, y continuará por los millones de años que vienen, y quizás para siempre. Para siempre. Para siempre (Pinedo, 2007, pp. 48–49).

Llama la atención que este texto fundacional está escrito con un lenguaje plenamente científico, es una descripción físico-cosmológica del Big Bang que adquiere una investidura mítica —se mitifica— gracias a su situación de enunciación y a determinadas marcas poéticas como la aliteración final del “Para siempre” que tiene el efecto de eternizar la narración. La lectura del texto está limitada a un tiempo concreto: el día de la “fiesta del fin del calendario”. Esta es una celebración que se hace “diez días después del solsticio de verano”, pero nadie en el Grupo sabe bien qué se conmemora. Se bebe mucho alcohol, se tiene mucho sexo y se abre una excepción para la transgresión del tabú de la tribu. En el caso del Grupo de Plop, el tabú es la boca, por lo que, durante la comida, todos deben agachar la mirada para no ver la boca abierta de la otra persona. En la fiesta del fin del calendario se abre en medio del tiempo ordinario del tabú un “tiempo extraordinario” (Echeverría, 2001) para la transgresión donde se abre un paréntesis en la existencia ruinoso y sumisa del Grupo: “era la única vez que todos comían lo mismo. Era la única vez que se podía ver al otro comer. Aunque siempre con la boca cerrada” (Pinedo, 2007, p. 45). En este espacio-tiempo de excepción, posible únicamente gracias al contexto de la fiesta, la memoria ocupa un lugar central. La vieja Goro, en medio del griterío y la orgía, anuncia que va a leer. Entonces la ceremonia comienza: todos se ponen muy serios, guardan silencio y hacen un círculo alrededor de ella. Siempre es lo mismo.

Mediante la repetición anual de este discurso, el relato de la formación del universo pasa a formar parte de la memoria colectiva. A pesar de que no hay señales de una memoria pública en el *terrain vague* de *Plop* (no hay monumentos ni lugares que remitan evocaciones del tiempo pre-apocalíptico), el ejercicio de lectura de la vieja Goro

se convierte en sí mismo en una autentificación de la historia y posibilita la transmisión del recuerdo. Hay, en ese laberinto lingüístico de partículas y reacciones físicas, un pasado del cual los miembros del Grupo pueden apropiarse, aunque no todos lo hagan. Esto ocurre porque, a pesar de ser una fiesta de fin-de-mundo, la fiesta del fin del calendario no logra adquirir un estatuto ritual completo. No hay ninguna sacralidad que reconsagrar. La lectura de la vieja Goro se presenta más como un simulacro. Incluso, después de terminar el texto, la vieja pronuncia un grito de desencanto: “Todo vale”, y la orgía se retoma. La vieja remata: “Bestias”. No hay ninguna humanidad ni dignidad que recuperar por medio de la fiesta. No hay la producción de una base emotiva y afectiva en el Grupo, sino la mera constatación de su barbarie.

Sin embargo, el pasado contado a través del texto sí logra convertirse en memoria oficial. Es a través del ritual de la lectura que la jerarquía tribal alimenta su legitimidad, perpetúa su forma de organización y de gobierno y genera un mínimo de cohesión entre los miembros del Grupo. La vieja Goro, por lo tanto, se convierte durante la fiesta del fin del calendario en una agente de la jerarquía que permite la reproducción de las normas de la tribu.

Es, además, una memoria profundamente escatológica. No solo porque el texto se transmite en el marco de una fiesta de fin-de-mundo donde se termina un ciclo para recomenzar otro, sino que, narrativamente, el texto se construye a partir de un fin-del-mundo conocido en el momento de la Gran extinción, seguido de un nuevo comienzo donde las partículas sobrevivientes se unen: la Recombinación. Esta memoria oficial, condensada simbólicamente en estos dos acontecimientos, no solo produce una representación selectiva del pasado, sino que a través de ella justifica las condiciones

presentes y modela la imaginación del futuro. Este carácter escatológico refuerza el estatuto mítico del texto sin descuidar su horizonte científico.

El acto de lectura del texto fundacional en *Plop* constituye una respuesta desde el imaginario escatológico a la pregunta “¿qué puede ocurrir?” En el *terrain vague* post-apocalíptico de *Plop* no puede ocurrir nada. El planeta entero es representado como sobreviviente de una destrucción masiva y está anclado fatalmente a esa condición. El proceso de mitificación sitúa la historia en un tiempo lejanísimo, casi irreal: diez, quince millones de años. Esta distancia temporal no solo refuerza el trasvase de la esfera humana a la esfera mítico-religiosa, también profundiza la separación entre los miembros del Grupo y su pasado colectivo. A diferencia de otros mitos clásicos, en los que las divinidades son descritas antropomórficamente, el relato de la vieja Goro carece de personajes humanos y las partículas que protagonizan la trama son más bien inanimadas (sin alma). La contigüidad entre el lenguaje científico y el mito no debe resultar extraña, ya que Horkheimer y Adorno (1998) enfatizaron cómo una de las perversiones de la Ilustración es precisamente investir a la ciencia y a la Razón de los atributos del mito, lo que ha deformado sus principios reduciendo sus conceptos a creencias y convirtiéndola en tirana. Además de ello, la incapacidad para generar algún tipo de empatía entre el texto y el auditorio que no entiende lo que escucha refuerza el aura del discurso: su superioridad. Esa es la memoria oficial de la tribu de Plop: es una fortuna ser sobreviviente —no importa qué provocó el desastre que llevó a la ruina a la civilización— y poco caso tiene intentar sobreponerse a esa condición. El universo desde sus orígenes se ha comportado del mismo modo.

Una característica del imaginario escatológico de *Plop*, sin embargo, es que la mitificación de la catástrofe y la generalización de los espacios post-apocalípticos no

provoca un trauma en los personajes. No hay recuerdos-imágenes del pasado que se abran paso en su psique ni en sus cuerpos. No hay ninguna disputa de sentido, ninguna resistencia a la imposición de la memoria oficial. El relato de la Gran extinción y la Recombinación es tan esporádico en su repetición y, paradójicamente, tan fuerte que provee el mínimo de cohesión social que necesita la tribu para que sus miembros no se devoren entre ellos. Este mínimo de identidad es el termómetro que mide la fortaleza no solo de la memoria fundacional, sino del dictador en turno quien se convierte en administrador y portador de la memoria (Traverso, 2007), de ahí que cuando el Comisario pierde prestigio y poder, la memoria también se debilita y la supervivencia del Grupo se ve amenazada.

¿Qué pasa con la memoria individual, con los recuerdos personales de los miembros del Grupo? No se comparten. No hay, por lo tanto, un sentido de continuidad y unidad con el pasado, ni recursos para resistir los discursos oficiales, y que movilicen a los sujetos a operar un cambio social en su presente. Los personajes no se interesan en ello. Cuando Plop le pregunta a la vieja Goro cuántas migraciones había visto, ella simplemente responde: “No sé, muchas” (Pinedo, 2007, p. 23). No hay un intento por seleccionar y ordenar experiencias del pasado para producir y comunicar imágenes-recuerdo. No se olvida, se ignora. La mitificación del relato fundacional es otro síntoma de la catástrofe civilizatoria. Los cuerpos callan. No hay allí lugar para otras memorias. Si alguien intenta transmitir alguna experiencia del pasado distinta a la memoria oficial de la Gran extinción, es aniquilado. El acto de recordar se paga con la muerte.

4.2 *Zombie*, memoria cotidiana y nostalgia pop

La catástrofe apocalíptica convierte los espacios en “lápidas con un epitafio engañoso” (Berger, 1999, p. 20). En el caso de *Zombie* la ciudad muerta aparece como un espacio-tiempo suspendido entre dos fines-de-mundo: uno pasado, el desastre nuclear cinco años atrás; y otro futuro, que permanece latente en los deseos destructivos del personaje de Frosty.

En el mapa post-apocalíptico de *Zombie*, el surgimiento de un sitio como Misil Clavado es importante porque posee una doble función, ya que es tanto *axis mundi* de los personajes, en tanto espacio destinado a la sociabilidad, pero también se convierte para las y los sobrevivientes en un lugar de memoria (Nora, 1998), desde donde se desata un esfuerzo individual y colectivo de recuperación de un tiempo perdido. Es, por lo tanto, un memorial de los muertos. James es el primero en referirse a él en esos términos: “Es enorme, parece uno de esos monumentos ciclópeos que hacían los soviéticos” (Wilson, 2011, p. 18). Misil Clavado aparece como una puerta hacia el pasado, un signo donde se condensan y expresan los recuerdos alrededor del fin-del-mundo que conservan las y los protagonistas. En oposición, el Cráter se construye como espacio de esperanza y lugar de futuro pues es el sitio de peregrinaje al que acudirán los personajes en busca de lo imposible. Ambos espacios, a pesar de su distancia geográfica, constituyen un puente que permite a los personajes una resignificación completa de su temporalidad.

Se ha mencionado cómo alrededor de Misil Clavado se congregan los huérfanos provenientes de todos los campamentos que hay cerca del Pozo: intercambian drogas, afecto, información. Después de que descubren que un huérfano ha decidido atravesar el bosque y perderse en el cráter, los personajes se congregan para compartir recuerdos: “Volvimos a reunirnos cerca de Misil Clavado. Algunos hablaron de la alegría que [Ana]

le brindó a la comunidad de huérfanos, otros contaron anécdotas”. Alrededor de Misil Clavado, los huérfanos que han desaparecido consiguen perdurar a través del “deber del recuerdo” de los sobrevivientes, en tanto que se habla de ellos para no olvidarlos. Esta acción se completa, a modo de performance, con el ritual que describe James: “Como acto final, colgaron las zapatillas de Ana en los cables telefónicos que corren sobre la calle” (Wilson, 2011, p. 37). Esta ceremonia, sin embargo, no consigue formar una “comunidad de memoria” (Bellah et al., 1985) entre los sobrevivientes, ya que los recuerdos no generan un vínculo fuerte ni ningún tipo de unidad que trascienda la desigualdad imperante en las relaciones entre los huérfanos. En cambio, el acto de recordar repercute provisoriamente en la esfera personal, cada quien recuerda de manera diferente y se rehúsa a articular su memoria individual con la memoria de otros para formar una memoria colectiva. La ciudad pudo haber muerto, pero sobreviven las estructuras de la vida mental que le son propias, en especial la reserva y la antipatía en relación con los otros, lo que sitúa al individuo, sus apetencias y necesidades, por encima de los intereses de los demás (Simmel, 2005).

Esta imposibilidad de compartir una memoria detona la proliferación de múltiples traumas individuales que configuran una temporalidad marcada por la imaginación de un pasado inconcluso y aterrador, el de la destrucción; y el ansia de un futuro similar, el fin-de-mundo absoluto. No en vano, el personaje de Frosty acude periódicamente allí a releer el espacio buscando las señales que le indiquen lo que tiene que hacer en el presente. Así, no tardará en atravesar el umbral del recuerdo y, adentrándose de cuerpo entero en el misil, anticipar, aproximar y realizar el futuro provocando la última explosión: “el Fin, el Caos, la Muerte” (Wilson, 2011, p. 112). La particularidad, pues, de Misil Clavado está en que el lugar de memoria produce un continuum entre pasado, presente y futuro; y anuncia

una encrucijada entre el recuerdo de las y los desaparecidos y la evocación del fin-del-mundo.

Esta persistencia del evento traumático, producida por una vuelta recurrente de los individuos a imágenes-recuerdo del tiempo pre-apocalíptico a partir de los residuos que dejó la catástrofe, es reelaborada por los personajes en dos direcciones: la primera, orientada hacia una recuperación nostálgica del mundo antes del fin; y, la segunda, una memoria abocada a su autodestrucción en un esfuerzo intransigente del olvido. Ambas operaciones se expresan en voz de los personajes a partir de la mención de referentes extratextuales que irrumpen en la novela no solo como influencia o como homenaje extratextual, sino como mediación del recuerdo: el comic, el cine y la televisión se conjugan para dar sentido al mundo sin adultos —y sin sus instituciones— que intentan habitar los huérfanos adolescentes de *Zombie*.

Cuando James contempla Misil Clavado, solo una imagen-recuerdo viene a su mente: “un aparato steampunk que había visto en uno de los cómics de mi padre” (Wilson, 2011, p. 18). Esta operación de nombrar/internalizar un objeto o un sitio en la memoria a partir de la mediación del cómic es uno de los rasgos principales del imaginario escatológico de *Zombie*: los personajes logran construir la imagen-recuerdo de su pasado, el espacio-tiempo antes de la catástrofe, gracias a la presencia mediadora de elementos de la cultura pop: series, películas y cómics. Esta importancia de lo mediático permite que configuren ya no una memoria colectiva, sino una memoria cotidiana (Assman, 2006) que atañe únicamente a los recuerdos vividos por los sujetos que conforman imágenes mentales de su pasado con los recursos que les proporciona su ambiente cultural. Es importante enfatizar en este sentido que en el post-apocalipsis de *Zombie* la catástrofe nuclear no solo devastó la ciudad, sino que acabó con todos los

adultos y su mundo cultural. Por ello, los adolescentes sobrevivientes solo son capaces de generar algún tipo de sentido ya no desde los referentes culturales de los padres, sino desde su propio consumo cultural.

El personaje de Andrea, por ejemplo, recuerda del día de la catástrofe que esa noche invitó a Fischer a su casa. La razón: había tenido su primera menstruación unas horas antes, mientras que a Fischer “le había llegado ya hace un par de meses y su experiencia me daba tranquilidad. Además, traía con ella unas pastillas para lidiar con el malestar causado por el asunto” (Wilson, 2011, p. 19). Se trataba de un fin-de-mundo íntimo para Andrea donde su cuerpo era ahora un nuevo cuerpo. No obstante, este pequeño apocalipsis se empalma con un apocalipsis de escala mayor. Lo último que recuerda Andrea antes de ser despertadas por el estallido es “un episodio repetido de *Twin Peaks*”, “la imagen de Buffy dándole una estocada a un vampiro adolescente” y el pijama de *Emily the Strange* que traía puesto Fischer (p. 20). Estas series de televisión y dibujos promocionales dotan de textura, materialidad, profundidad y relevancia a las imágenes-recuerdo que conserva Andrea: su ambivalente tranquilidad se explica con la atmósfera de misterio y dispersión que rodea el episodio de *Twin Peaks*, el espasmo de despertar súbitamente se acompaña con una escena de combate entre vampiros, y la fragilidad de Fischer se pone en relación con la genuina e inusual determinación de una chica-caricatura de 13 años.

El caso de James no es muy diferente. Él solo es capaz de recordar a su padre —un “niño en cuerpo de grande” — a partir de los cómics que le dejó: *X-Men*, *The league of extraordinary gentlemen*, *Kick Ass*, *The killing joke* o *Sandman*. El más relevante, sin embargo, es una edición de tapa dura que adapta los relatos de Lovecraft a la novela gráfica. Este, particularmente, “trae recuerdos inquietantes” (Wilson, 2011, p. 80), los

cuales tienen que ver, más que con el pasado, con la imaginación de un futuro que también será codificado y espacializado desde las coordenadas del cómic.

Lo que el trabajo de memoria de ambos personajes demuestra es que no hay una separación entre las experiencias de vida cotidiana de cada uno de ellos y el contenido de la industria cultural: es el único puente que les permite a los personajes recordar y sentir, al mismo tiempo que pueden desde allí generar una incipiente interacción con los demás.

Si bien es cierto que desde algunas perspectivas críticas la nostalgia producida por la industria cultural es un síntoma patológico y alarmante de una sociedad que se ha vuelto incapaz de lidiar con el tiempo y con la historia (Jameson, 2009), esta actitud apocalíptica frente a la cultura de masas deja de lado el hecho de que la nostalgia es también un esfuerzo del sujeto por resignificar y reimaginar su pasado desde coordenadas ciertamente hegemónicas y prefabricadas, pero que no dejan de ser reelaboradas por la subjetividad individual de los consumidores. Esta capacidad de agencia y producción se aprecia, por ejemplo, en las reuniones de algunos huérfanos que, alrededor del Pozo, no solo leen a Lovecraft, sino que han inventado un juego de rol a partir del universo del autor norteamericano.

El personaje de Frosty es capaz, justamente, de evocar uno de los pocos recuerdos presentes en la novela que atañen a colectividades y grupos sociales antes de la catástrofe gracias a Lovecraft. A él y a sus compañeros de la primaria “[les] gustaban las historias de terror, los cómics y, por sobre todo lo demás, los cuentos de Lovecraft. Durante los recreos hacíamos dibujos de monstruos tentaculado y los dejábamos en los pupitres de las niñas con esperanza de espantarlas” (Wilson, 2011, p. 94). La relación de Frosty con la cultura pop es mucho más profunda y radical ya que, mientras Andrea recuerda un hecho a partir de las series que estaba viendo, y James recuerda a su padre a partir de los cómics

que él leía o a su hermana leyendo revistas *teen*; Frosty ha generado una imagen de sí mismo en función de una película de zombis: “Tengo la cara derretida. Como en *El amanecer de los muertos*. A veces cierro los ojos y me palpo como la haría un ciego, para ver si armo algo distinto, otra imagen. Fracaso” (p. 41).

De forma complementaria, y a reserva de profundizar este aspecto en el siguiente capítulo, es útil mencionar ahora que ni James ni ningún otro personaje encuentran otra mejor forma de definirse que como zombis. Si bien es cierto que James aclara que no son “del tipo que antes se veían en las pantallas”, el zombi de las pantallas sí se impone como su principal mediador en la construcción de una imagen de su identidad individual y colectiva. Frente a ellos, sin embargo, James y el resto de los sobrevivientes se autorreconocen como “más trágicos y patéticos” (Wilson, 2011, p. 16). En este aspecto, *Zombie* bien podría definirse dentro de la tradición de novelas de monstruos vivientes como una obra post-zombi, ya que, afín a la estética posmoderna del reciclaje, los personajes reconocen conscientemente que son parte de una tradición cultural global mucho mayor, pero al mismo tiempo toman distancia de ella. La práctica reciente de la literatura de zombies en América Latina se ha inclinado mayormente a esta vertiente, como lo comprueban las novelas colombianas *Muérdeme suavemente* (Fernando Gómez, 2013) y *Ellas se están comiendo al gato* (Miguel Ángel Manrique, 2013). Estas dos novelas, sin embargo, practican la parodia en clave de comedia, mientras que *Zombie* lo hace en clave de tragedia, lo que permite que la nostalgia pop adquiera una investidura alejada del reciclaje posmoderno y orientada, en cambio, a dramatizar el trauma de los personajes en relación con la catástrofe previa.

Otra constante de los personajes de *Zombie* en relación con su pasado es que todos ellos persiguen de algún modo el olvido. No se trata de un olvido como represión

consciente o inconsciente de los recuerdos-imágenes anteriores a la catástrofe, sino más bien de una añoranza por escapar del tiempo post-apocalíptico haciendo *tabula rasa* de todo lo ocurrido después del fin. En ese sentido es que el recuerdo del hecho traumático y del mundo antes del fin debe revisitarse constantemente para que los personajes encuentren el refugio que necesitan. La nostalgia provoca en cada personaje vías diferentes para conseguir la añorada fuga: la amnesia, el uso de drogas y el peregrinaje.

El personaje de Fischer, quien estaba con Andrea al momento de la catástrofe, es arrojado por la fuerza de la explosión a la alberca. Así recuerda lo que sucedió después: “Cuando desperté aquella noche, en la piscina de Andy, adolorida y empapada de sangre, mi memoria estaba en blanco. Fue como si hubiese nacido ahí mismo, en el fondo de aquel útero de cemento azul”. Fischer, cuyo nombre equivale a “pescadora”, compara su amnesia con un nuevo nacimiento a través del simbolismo del agua y el útero femenino.

El agua, en cuanto elemento transicional, es el “símbolo del espíritu inconsciente [..], de las potencias informes del alma, de las motivaciones secretas y desconocidas” (Chevalier, 1986, p. 60), de ahí que se acuda a ella en muchas narraciones y mitos escatológicos para acompañar los ritos de purificación y de tránsito, donde el alma o el cuerpo son abiertos a una nueva posibilidad de ser. En el caso de la escatología judeocristiana, un diluvio es la primera catástrofe del mundo y sirve para limpiar el pecado que había ensuciado a la humanidad; asimismo, es necesario que las personas sean bautizadas con agua para acceder al Reino de Dios, que es el anticipo del nuevo mundo que espera los justos. En ese nuevo mundo, imaginado como una ciudad después-del-fin, hay un río que sale del trono de Dios como símbolo de agua de vida (Ap. 22.1). En relatos de la mitología grecolatina, la geografía del Hades está compuesta por muchos ríos. Uno de ellos es el Leteo, cuya agua, si se bebe, hace olvidar todo lo vivido anteriormente.

En *Zombie*, sin embargo, la alberca en la que cae Fischer está vacía, por lo que se trata de un nuevo nacimiento incompleto y distópico donde el simbolismo placentario del agua es subvertido en un bloque de cemento, por lo que el nuevo ser ha quedado solo, sin recursos, en una intemperie donde la viabilidad de la vida es escasa. El momento de transición, al ser pervertido en sus símbolos tradicionales, se convierte en un momento traumático donde la memoria de Fischer reprime los recuerdos de quién era antes, cómo eran sus padres, o quiénes eran sus amigos. Esta “falta de ser” (Lacan, 1992) provoca en ella un malestar, una “culpabilidad espectral” de no añorar a sus padres, ni haber llorado su muerte; que se contrarresta con el gozo por la posibilidad de inaugurar una existencia nueva sin todo el peso del trauma colectivo de la catástrofe. Encontramos en su personaje las dos facetas del olvido: por un lado, la tragedia de que la memoria exige la presencia como imagen-recuerdo de los otros, quienes son los únicos capaces de ayudar al sujeto a tomar conciencia de la dimensión narrativa de su vida; y por el otro lado, el reconocimiento de que el olvido es una manera de dejar atrás la frustración del deseo incumplido convirtiéndose en condición de la esperanza, un camino hacia la memoria dichosa, en tanto apertura radical y recomienzo de una nueva posibilidad de ser. Esta tensión se hará más patente en Fischer en tanto la nostalgia comienza a brotar e invadir su deseo en forma de sueños:

Siempre es igual. Una costa nublada, arena y gaviotas. Una niña moja sus pies en la espuma mientras observa un témpano que se acerca desde el norte. Contiene un hombre congelado que le devuelve la mirada a través del hielo.

La niña llama a su madre, quiere mostrarle lo que ve. Una mujer se acerca y mira hacia donde apunta su hija. Ve el témpano y también ve el infierno que arrastra. Detrás del hombre suspendido, el océano hierve, las playas se convierten en espejos de vidrio negro, el continente se alza en llamas y el cielo arde.

La mujer no entra en pánico. Sus ojos delatan otra cosa. Ella entiende lo que se acerca, entiende que correr no serviría de nada.

Se arrodilla al lado de su hija y la voltea. Se miran. Le susurra algo y la abraza. Cierran los ojos.

Las gaviotas tampoco intentan huir. Circulan sobre los peces que aguardan bajo las olas. Una brisa agradable hace su último recorrido por la costa. La niña aspira el aire salado y lo guarda en su memoria. Sus manos acarician el vestido veraniego de su madre, la tela es liviana y suave.

Apenas se puede distinguir el diseño blanqueado por el sol, girasoles perdiendo pétalos en el viento.

Siente que el pecho de su madre respira con calma.

Eso la tranquiliza.

El hombre en el témpano flota hacia ellas. La madre y su hija guardan silencio. La niña levanta la vista. Las gaviotas han desaparecido. Copos de ceniza descenden, flotando, del cielo.

El mar hierve.

La tierra se alza en llamas. (Wilson, 2011, p. 26)

El lenguaje de los sueños, ya se ha dicho desde el psicoanálisis, recodifica simbólicamente recuerdos reprimidos o deseos de las y los sujetos. El sueño de Fischer rebosa de imaginación asociada a catástrofes: un océano hirviendo, una playa llena de cenizas, un continente deshecho por el fuego. Hay también una actitud y un tono respecto a ese desastre: calma, tranquilidad, reposo. Ni la mujer, ni las aves huyen de lo que viene; al contrario, se entregan al evento sin rechistar. Como recompensa, una última brisa refresca el mundo antes de que las llamas lo abrasen todo a su alrededor y ella puede guardarlo en la memoria y convertir esa imagen en recuerdo. El sueño es protagonizado por una madre, su hija y un hombre misterioso en un témpano que parece acarrear la aniquilación tras de sí. El lector puede advertir, junto con Fischer, en estas “señales” algo de reminiscencia del día de la explosión, pero también, algo de advertencia oracular y (auto)profética. La madre y la hija apuntan a la nostalgia de Fischer por el vínculo perdido con su familia y el deseo de una vida “liviana y suave”, como el vestido veraniego de la mujer del sueño. El hombre en el témpano señala a Frosty, cuyo nombre refiere al hielo escarchado, a lo frío, a lo helado.

Además del sueño, el trabajo del olvido en Fischer es importante porque en ella el nombre con el que los personajes refieren la catástrofe adquiere mayor densidad: “El Holocausto es mi año cero. El comienzo de la única vida que conozco” (Wilson, 2001, p. 25). Ningún otro personaje establece una relación tan íntima con esa imagen de la catástrofe. Para James se trata solo de un acontecimiento en el tiempo: “Han pasado cinco años desde que sobrevivimos al holocausto” (p. 16); lo mismo que para Andrea: “no me deja de asombrar el tiempo que ha pasado desde el Holocausto” (p. 19); y que para Frosty: “apenas tiene la edad que yo tenía cuando presencié el Holocausto” (p. 111).

La mención del “Holocausto” es la que tiene mayor contenido icónico extradiegético, el cual es importante recuperar ahora en lo que respecta a su relación con el trauma y la memoria. En efecto, para los teóricos del post-apocalipsis el Holocausto nazi representa el “trauma histórico” por antonomasia, un evento “que realmente ocurrió y ha generado síntomas que definieron el mundo que siguió” (Berger, 1999, p. 59). Heffernan (2008) no solo da al Holocausto la categoría de apocalipsis, sino que lo califica como el evento que pone fin a la fe en las narrativas modernas más importantes. Después del Holocausto, parafraseando a Horkheimer y Adorno (1998), no queda más que el sueño perturbador de que se está vivo y solo la culpa de los sobrevivientes es capaz de devolver al sujeto al presente. Es el caso de Fischer en la novela de *Zombie* donde su culpabilidad por estar todavía viva la lleva a querer huir de todas las huellas que pudieran hacer emerger algún recuerdo-imagen de su pasado: “Me sentía más cómoda con los demás huérfanos. Ellos no conocían mi pasado ni esperaban nada de mí” (Wilson, 2011, p. 25).

Los huérfanos anónimos, sin embargo, también son personajes que ansían desesperadamente olvidar tanto las ruinas de su presente como el pasado que les es imposible recuperar. Nada de lo que sucedió puede cambiarse y esa es la gran tragedia de

la novela. El trauma hace invivible el presente y copta la imaginación del porvenir. Ante esa cancelación de futuro, el consumo de drogas, el cual se analizará con mayor profundidad en el capítulo 5, se convierte en un paliativo contra el dolor y la desilusión que encarna (sobre)vivir en el espacio post-apocalíptico. El cráter negro al que quedó reducida la Capital impide la redención de la memoria. Así, veremos a varios personajes volverse adictos y, con ello, dejan de ser lo que eran, pero también aspiran a abandonar su actual condición zombi a través del peregrinaje hacia el cráter, presentado en la novela como un éxodo sin retorno. Para Fischer esta última marcha representa un trabajo intenso de memoria:

Al avanzar, siento que el suelo se calienta, mis pies descalzos comienzan a arder. Con cada paso que doy, imágenes de mi pasado tiritan en mi cabeza, metro por metro estoy recuperando los secretos de mi memoria. Es como si el Pozo hubiese estado ocultándolas todos estos años, como si mis pasos fuesen un viaje hacia adentro, al interior de mi cráneo. (Wilson, 2011, p. 119)

La búsqueda del recuerdo se convierte en una operación sin retorno, no obstante el hallazgo de la memoria que se revela como una “iluminación pareja y pálida”. Es con esa dolorosa claridad que los sujetos pueden recordar quiénes son. Pero ya no pueden volver con los otros. Solo los otros sobreviven. He allí, de nuevo, la tragedia del trauma que caracteriza al imaginario escatológico en *Zombie*: el encasillamiento en lo individual, la imposibilidad de recordar-olvidar en compañía de alguien más. El intento de relaborar del pasado, a través de las operaciones de recuerdo y olvido, desampara al mismo tiempo que libera.

4.3 Comunidades de memoria en *La mucama de Omicunlé*

Se mencionó en el capítulo anterior cómo la larga duración de la catástrofe en la isla caribeña pone en tensión los procesos de urbanización, ya que los personajes que habitan el territorio procuran a lo largo de la historia desestabilizar las desigualdades provocadas por la modernización política y económica de la región otorgando a los lugares donde viven un significado distinto al de la Colonia y el capital, desde otros referentes culturales y espirituales. En este apartado se verá cómo esta revisión crítica de los momentos más importantes de la urbanización de la isla presenta un desafío para la memoria individual y colectiva de los habitantes a causa de la tentación recurrente que tienen los personajes de olvidar la historia post-apocalíptica de su territorio. Debido, precisamente, a los múltiples espacio-tiempos en los que se desarrolla la trama de *La mucama de Omicunlé*, durante el acto de lectura es posible acceder al proceso de formación y transmisión de esa memoria en dos momentos: primero, la creación artística como reflexión sobre el acontecimiento catastrófico presente, misma que se convierte en testimonio visual; y segundo, la creación artística convertida ya en archivo: es decir, suplemento nemotécnico que rescata del olvido la experiencia de las catástrofes individuales y colectivas. Ambos procesos se expresan narrativamente mediante el recurso del viaje en el tiempo que permite, a diferencia de lo que sucede en *Plop* y *Zombie*, la construcción transhistórica de comunidades de memoria que luchan por recuperar y redimir su pasado y su futuro.

El desplazamiento espacio-temporal de Argenis entre 1606 y 2001 es el que permite la construcción de la obra de arte como testimonio visual. En 2001, Argenis comienza sus trabajos en el Sosúa Project, el programa de residencia artística auspiciado por los Menicucci. Argenis es un artista plástico que, tras una temporada desastrosa con

su pareja, comienza a trabajar en un *call-center* con el seudónimo de “Psychic Goya”. No obstante, “Argenis soñaba despierto con su futuro como artista plástico. Su talento era incuestionable” (Indiana, 2015, p. 36). Su biografía artística se puede resumir como sigue: dibujante aplaudido durante la infancia, motivo de orgullo para sus maestros en el pueblo y, finalmente, estudiante en la Escuela de Diseño de Altos de Chavón.²⁵ Allí se da cuenta de que “su dominio de la perspectiva y la proporción no valían ni medio peso” (p. 37). Formado en un estilo mucho más clásico (dibujando vírgenes renacentistas y arcángeles), en las primeras clases el estilo de Argenis se ve amenazado por el encuentro con la obra de artistas contemporáneos —Marina Abramovic, Jeff Koons, Santiago Sierra, Damien Hirst— y queda bastante confundido: “Las obras que había visto, aunque a veces ni siquiera estaban hechas por el autor sino por una fábrica de juguetes en China, se ajustaban en forma y vitalidad a la época a la que pertenecían” (p. 38), se trataban de “ventanas sobre el caos” cuya razón de ser era enfatizar la condición mortal y efímera de la persona con recursos propios a la cultura pop y a las sociedades de consumo. Él, mucho más afín al clasicismo renacentista, solo puede reaccionar con rechazo y repulsión. Después de una borrachera, una de sus maestras lo increpa: “Despierte, Goya, póngase las pilas, usted tiene una técnica impecable, pero no tiene nada que decir, mire a su alrededor, carajo, ¿usted cree que la cosa está para angelitos?” (p. 40). Esa reflexión sobre la obra de arte como objeto cultural, síntoma de su presente, lo lleva a redefinir su técnica y su compromiso con lo real.

²⁵ La autora, Rita Indiana, estudió también por un período breve en esta escuela, misma que abandonó para dedicarse por completo a la escritura de *La estrategia de Chochueca*. La Escuela de Diseño de Altos de Chavón es reconocida como una de las mejores escuelas de diseño a nivel mundial y es famosa por estar afiliada a la Parsons School for Design. La forma en la que es descrita en la novela la presenta como una escuela con una población mayormente burguesa e influida por las corrientes estéticas norteamericanas hegemónicas.

No obstante, la vida de Argenis se aleja progresivamente del arte, postergando siempre su primera exposición individual, hasta que los Menicucci lo invitan a la residencia en Sosúa donde comienza a habitar simultáneamente el año de 1606 como Côte de Fer. En este sentido, Argenis obtiene su motivación y su “que decir” una vez que se descubre en el lugar de sobreviviente de una Playa Bó ruinoso y despoblado.

Los grabados de Côte de Fer/Argenis surgen como testimonio de épocas post-apocalípticas de incertidumbre y angustia y logran intersecar la memoria colectiva del grupo de forajidos con la memoria individual del artista. Una definición clásica de testimonio apunta justamente a que este, más que una interpretación de la realidad, es “una huella de lo real, de esa historia que, en cuanto tal, es inexpresable. La imagen inscrita en el testimonio es un vestigio material del sujeto” (Jara & Vidal, 1986, p. 2). El evento que detona el impulso creativo de Argenis es un violento homicidio en 1606. Mientras todos comían en paz y se relamían los dedos,

el francesito, juguetón, mete la mano en el plato del negro [Engombe] para robarse las sobras. Antes de que pueda tocarlas, Engombe le ha cortado la cabeza con la cimitarra. La cabeza rueda hasta los pies de Argenis, que la ve parpadear varias veces, como si una paja le molestara la vista, antes de quedarse definitivamente inmóvil. Reaccionando con una rabia portentosa, Argenis tumba a Engombe de un puñetazo en el pecho, mientras llora al pobre muchacho...” (Indiana, 2015, p. 121)

Cada uno de los grabados que se producen después de este acontecimiento constituye una reacción al encuentro traumático con la muerte, la marginalidad y la desolación, un intento por convertir la catástrofe individual en imagen-recuerdo, y una sublimación de la rabia en fantasía de venganza. La serie que Côte de Fer realiza con sangre de vaca consta de siete grabados, que responden a esa necesidad de testimonio:

En el primer grabado, un negro arcabucero le apunta a unas cabezas de ganado en la distancia. En el segundo, un barbudo manco carga sobre el hombro del brazo bueno un tronco de palma junto al francesito, a quien Argenis había dibujado de

memoria. Se había esmerado en los pliegues de la tela de los calzones, en el camión de hilo que por ropa llevaban todos [...]. El tercero era una jungla tropical, hacia cuyo centro un hombre de espalda triangular y pelo recogido en un mono se internaba, al tiempo que levantaba un sable sobre su cabeza para abrirse paso en la maraña. El cuarto era el indio, en cuclillas, que atizaba el fuego de una parrilla donde ahumaba el bucán. En el quinto, Roque posaba con un arcabuz al hombro, con un sombrero de felpa carmesí y dos pistolas en el cinto sobre el acantilado hacia Playa Bo. En el sexto se veía a Engombe amarrado al árbol. Pensarán que es un esclavo, se dijo el artista, que había firmado los grabados como Côte de Fer. El séptimo era el interior del bohío con la tinaja de barro donde guardaban el agua fresca en una esquina y, bajo una ventana, el catre de Argenis donde yacía dormido su salvador (Indiana, 2015, p. 128).

La éfrasis de esta serie resalta elementos propios de una estética realista-costumbrista: sus habitantes, sus ropas, sus peinados, la vegetación de la isla; así como la relación que establecen los hombres con la naturaleza. Aquí la retórica de las imágenes se empeña en su doble carácter testimonial-estético, el cual será reconocido por los personajes que hacen el hallazgo de las obras en el 2001: en cuanto al primer punto, el especialista al que invita Giorgio a verificar el hallazgo señala que “la técnica era impecable; la documentación de los detalles, valiosísima” (Indiana, 2015, p. 173). Los grabados se convierten en un archivo a través del cual se puede conservar y reimaginar el pasado: el territorio de Playo Bo en 1606 había sido devastado casi por completo, pero aun así existía la posibilidad de habitar el espacio distópico: trabajar, fraternizar, descansar. La memoria legada a través de los grabados supera el trauma y rompe el pesimismo ante la catástrofe para dejar constancia de las experiencias cotidianas de los sobrevivientes y construirles por medio de la imagen una interioridad. Se convierten en un ejercicio de microhistoria que alumbra la posibilidad de la vida en los márgenes de la civilización, en el mundo destruido. Además, a través del viaje en el espacio-tiempo, la obra de arte reivindica en la memoria colectiva al hombre asesinado incorporando su presencia, rescatándola del olvido y dignificando su cuerpo a través de su trabajo

constante e incansable por sobrevivir en un territorio post-apocalíptico; y resuelve la fantasía de venganza liberando los resentimientos colectivos e individuales. Esta operación se observa tanto en el cuadro en donde Engombe, el homicida, aparece amarrado y castigado en el árbol (como si así se eternizara su sufrimiento y se le cancelara sempiternamente su libertad reduciéndolo a esclavo) y, sobre todo, en la otra colección de grabados:

una serie erótica en la que una mujer, con toda probabilidad una prostituta, era sometida sexualmente por el mismo grupo de hombres, quienes llenaban con caras alegres, todos sus orificios. [...] Las poses iban haciéndose cada vez más violentas hasta que la última mostraba a un negro sodomizándola mientras un manco le cortaba la cabeza con una cimitarra. (Indiana, 2015, pp. 173-174).

Esta segunda serie sublima el deseo de venganza frente a una catástrofe mucho más íntima: la del engaño del amante. A reserva de que se profundizará en las acciones de los personajes en el capítulo siguiente, basta mencionar aquí que tras haber tenido relaciones sexuales Côte de Fer/Argenis con Roque/Giorgio, el primero sufre una inmediata desilusión y experimenta un ataque de los celos al ver a Giorgio nuevamente con Linda. Como respuesta, en estos grabados la Linda de 2001 es transformada en una mujer anónima de 1606 cuyo cuerpo es violado, torturado y degollado por un grupo de hombres alegres y jubilosos. La función testimonial de la obra cede paso en estos otros grabados a una superación del resentimiento individual por medio de un uso siniestro de la violencia donde la crueldad detona un terror atroz y el dolor adquiere una forma estética. La representación de la violencia, además, adquiere al interior de la obra una función catártica que purifica al sujeto. Más que un lamento, el grabado es una imprecación: un ajuste de cuentas que restablece el equilibrio en el mundo gracias al ejercicio de la imaginación. Así pues, en *La mucama de Omicunlé* el pasado, el presente y

el futuro son desafiados por el testimonio artístico, el desplazamiento espacio-temporal relocaliza la memoria en el campo de lo posible y con ello agrieta la realidad post-apocalíptica violenta, agravante y traumática.

Aunado a esto, la dimensión estética de la obra visual provee de textura a la imagen-recuerdo. Aquí la voz narrativa enriquece el proceso de écfrasis con la mención de un elemento altamente icónico: “Las imágenes eran muy gráficas y guardaban cierta relación con la estética de la brutalidad de *Los desastres de la guerra* de Goya” (Indiana, 2015, pp. 173-174). La comparación del estilo de los grabados con el estilo de las estampas de Goya²⁶ (objetos culturales fácilmente reconocibles), y la mención ocasional a otros pintores como Francis Bacon y Lucian Freud, artistas también de lo abyecto y lo siniestro, refuerza a la écfrasis como indicio y como puente (Pimentel, 2001) que permite a las y los lectores acceder y ver, no obstante la materialidad de las palabras, el estilo de los grabados de Argenis; así como potencia la dimensión sensible de la significación de los grabados proveyendo un tono sombrío, miserable y terrorífico a la atmósfera de los grabados y de la novela. El artista no cae en una romantización de la naturaleza ni del pasado, sino que reconoce los horrores que lo configuran: la muerte, la miseria, el dolor, aunque sobre ellos impone la fuerza de la vida por abrirse camino entre las ruinas y el desazón.

El hallazgo de los grabados de Côte de Fer en 2001 permite a Giorgio y a Linda obtener una importante suma de dinero, doce mil dólares tan solo por el baúl, con lo que esperan continuar su proyecto privatizador eco-friendly de protección de los mares y de las especies endémicas de la isla. Como “se trataba de un artista de la talla de Goya cien

²⁶ *Los desastres de la guerra* es una serie de 82 estampas referentes a la guerra de independencia en España. Para Bozal (2013), estos *Desastres* son un desafío a la mirada, la cual debe atreverse a mirar de frente la crueldad de la violencia que queda patente en cada grabado.

años antes en la Hispaniola” (Indiana, 2015, p. 174), los grabados adquirieron de inmediato el estatus de tesoro. El carácter testimonial convierte a la obra de arte, con el paso del tiempo, en archivo y en lugar de memoria donde se entrecruza la experiencia individual con la experiencia colectiva y se expone en el espacio público. La memoria abre el pasado por medio de la imagen para comunicarlo con el futuro, y viceversa; las imágenes del futuro hacen posible la representación de los horrores del pasado.

En el momento de este hallazgo, el personaje de Giorgio/Acilde/Roque se ha descubierto ya como parte de una comunidad de memoria, en tanto que ha asumido un compromiso con los sobrevivientes yorubas, aceptando el peso de su pasado y su perspectiva del futuro, uniendo el destino de los antepasados con el de los descendientes, tanto en el ámbito público como en el privado (Béjar Merino, 1996). El personaje de Acilde en 2024 es unido al destino de Giorgio en el período de 1991-2001 y de Roque en 1606. Es unido, también, al destino de un territorio: el de Playa Bó. El acceso a esta comunidad de memoria Acilde lo consigue gracias al ritual hecho por Erick, donde se conjuga la tecnología (la inyección del Rainbow Bright) con la magia de la espiritualidad yoruba. Es por medio de esta conjunción de imaginarios que irrumpe lo imposible, la vivencia de vidas simultáneas.

La comunidad de memoria de la que forma parte Acilde tiene un anclaje étnico-territorial, ya que la misión que recibe Acilde de parte del dios Olokun consiste en la salvación del mar, habitación de todas las divinidades, y con ello a todo el país. La tarea de los otros miembros de la comunidad —Nenuco en 1991, Bona, Ester y Erick en 2024— se expresa en un compromiso político-afectivo de brindar la ayuda necesaria para el cumplimiento de esa misión.

Dados los vínculos que las conforman, las familias se convierten en la concreción más inmediata de las comunidades de memoria. No se trata de la familia monolítica y privatizada de las sociedades burguesas y capitalistas que proyecta normas invariables y homogéneas destinadas a la autoconservación (Langellier & Peterson, 1993), sino de la familia como modo de organización social orientado a la reproducción de una comunidad mayor a la que se pertenece. En contraste con las familias de *Zombie* y *Plop* que responden más al primer modelo hiper-regulado y enajenante, en *La mucama* se alumbra esta otra forma de ser familia en acciones como la promesa infranqueable de Bona a su hermana, o la perseverancia de Nenuco en el cuidado de sus tierras y en la dirección de la crianza que quiere imponer a su hija. Es este cuidado afectivo el que Giorgio/Acilde/Roque despliega sobre Côte de Fer/Argenis a quien apoya y respalda en su trabajo artístico tanto en 1606 como en 2001. Si este logra pintar en 1606 sus grabados, aquel podrá descubrirlos en 2001 y obtendrá recursos para proteger la playa y generará las redes que lo llevarán a conocer al joven Saïd Bona a quien instará a desistir de su alianza político-económica con Venezuela y Colombia, y así evitará que la isla se convierta en un depósito nuclear. El arte pasa a formar parte, por lo tanto, de un archivo mediante el cual una comunidad aspira a producir intencionalmente su propia memoria (Appadurai, 2004a) y con ello revertir el largo apocalipsis que habita. Así, si la catástrofe devasta los territorios, la memoria hace alianza con el arte para imponer sobre los personajes el deber ético de salvarlos.

4.4 Recapitulación

En este capítulo se ha visto cómo en cada una de las novelas se presentan distintas formas en que los personajes recuerdan el apocalipsis y, desde ese pasado, establecen relaciones con su territorio. Mientras que en *Plop* el proceso de mitificación distancia al Grupo de los acontecimientos anteriores y, en su nomadismo distópico, le impide crear lazos afectivos positivos con los lugares donde habita, en *Zombie* los personajes hacen un esfuerzo mayor por dar sentido a su nuevo mundo y en los relatos urdidos desde su memoria cotidiana acuden a recursos significativos de su cultura: los comics, el cine de zombis, las series, los dibujos animados y las novelas gráficas, creando una alternativa iconológica a los referentes culturales pre-apocalípticos del mundo adultocéntrico (Bartmanski, 2011). En *La mucama de Omicunlé*, en cambio, la larga temporalidad que aparece en la novela evidencia el intento por construir comunidades transhistóricas o multitemporales de memoria en las que la pintura y el grabado se convierten en mediadores y abren caminos para un posible cambio-de-mundo que redima al territorio devastado.

Una lectura comparada permite apreciar cómo, en los imaginarios escatológicos de estas obras, mientras más cerca esté el recuerdo espacio-temporal y afectivamente, es más viable que la imaginación intervenga para modificarlo. El carácter remoto del pasado en *Plop* aísla el recuerdo en una esfera sobrehumana a la que no todos tienen acceso, pues solo está abierta para aquellos que saben leer; esto provoca que la memoria oficial de la Gran Extinción y la Recombinación se mantenga rígida y se reproduzca de una generación a otra sin modificaciones. En *Zombie*, por su parte, los recuerdos permanecen individuales y pertenecen al mundo pre-apocalíptico, por lo que la mayoría desencadenan la persistencia angustiante del trauma expresada en la materialidad sígnica de sitios como Misil Clavado. No obstante, el que el pasado sea traumático incorpora el recuerdo a la

intimidad de los personajes, por lo que permite la posibilidad de una reparación o una fuga. En *La mucama* el pasado se convierte en un espacio-tiempo habitable para los personajes que pueden desplazarse entre épocas, de ahí que sean capaces de intervenir activamente en él y aspiren a su modificación completa. Este balance da cuenta de cómo los imaginarios escatológicos proveen un abanico de posibilidades de lidiar con el recuerdo de la catástrofe, que van desde la persistencia del trauma —como prolongación distópica del fin y constatación trágica de la historia (Vivanco, 2013c)— hasta su dilución en pos de una memoria dichosa donde se despliega “una potencia performativa a través de la imaginación como acontecimiento anticipado del futuro deseable” (Mendoza-Álvarez, 2015, pp. 392–393). En este sentido, el término post-apocalipsis permite, precisamente, atender tanto la reelaboración de los traumas individuales y colectivos que surgen después del fin-de-mundo, como la representación del pasado —el apocalipsis— como algo vivo y en disputa, en tanto que su significado se mantiene abierto e indeterminado.

Paralelamente, las fuentes de los imaginarios escatológicos permiten que las imágenes de los recuerdos no sean producidas exclusivamente desde lo racional, sino que, al tratarse de archivos vivos, se abran a la irrupción de la magia y la fantasía. Nuevamente *Plop* ofrece una imagen del recuerdo más científicista, pero no por ello deja de ser mítica, pues acude a un incipiente lenguaje cosmológico para referir los acontecimientos fundantes del mundo. En *Zombie* se incorporan referentes propios de la generación sobreviviente, de ahí que la cultura pop se convierta en el pilar central del archivo del que disponen los personajes para significar sus experiencias previas a la catástrofe. La alusión a series, comics y, especialmente a la obra de Lovecraft expone la memoria a que pueda ser alterada. De manera análoga al espacio físico de la ciudad muerta que es abierto por la

presencia del bosque de Ctulhu, el espacio traumático del recuerdo consigue ser redimido gracias al roce de lo fantástico. En *La mucama* asistimos ya al intento de rescate de la memoria por lo imposible, donde el desplazamiento espacio-temporal abre tajantemente la temporalidad de los personajes y gracias a los sentimientos y las experiencias que los grabados de Argenis logran comunicar del pasado al futuro, se consiguen formar nuevas alianzas que anticipan una salida del trauma que provoca el largo apocalipsis del Caribe. Este tríptico de novelas permite constatar que, en efecto, la preservación de la historia y el juego con el pasado dibujan la puerta a un futuro nuevo, es decir, el recuerdo de la catástrofe tiene el potencial de proveer rastros de futuro que interrumpan la reproducción de la distopía (Appadurai, 2013; Butler, 2020). El cómo utilizan o desechan los personajes esos rastros de futuro es lo que será estudiado en el próximo capítulo.

SUJETOS ESCATOLÓGICOS. MESÍAS, (ANTI)HÉROES Y MONSTRUOS

Un rasgo que comparten los imaginarios escatológicos expresados desde un orden apocalíptico tiene que ver con la creación de una cosmogonía dualista que aparece representada a través de dos personajes antagónicos: el mesías y su adversario. Debe recordarse que, en las tramas trágicas de la Antigüedad, tal y como lo observó Aristóteles en su *Poética*, la acción condiciona al personaje. Es decir, los personajes poseen atributos adecuados a las funciones que deben cumplir para que se desarrolle la historia. Este modo de ser en relación con la acción es el que recibe el nombre de *ethos*. Si bien el término puede aludir a las costumbres, los deseos, los afectos y las intenciones del personaje, estas aparecen en las tragedias griegas sometidas al imperativo del argumento. Algo semejante ocurre en las tramas escatológicas donde, dado su carácter apocalíptico, el *ethos* mesiánico está condicionado por la acción escatológica principal: la salvación del pueblo elegido. Se hace necesario, por lo tanto, incorporar para el análisis de la figura del mesías —término proveniente del hebreo *messiah* que significa enviado— el esquema actancial del viaje del héroe (Campbell, 2005; González Requena, 2007; Greimas, 1973; Propp, 2007), a fin de identificar cómo interactúan las distintas funciones de los personajes de las tres novelas (Bobes Naves, 2018; Hamon, 1977).

La particularidad del héroe mesiánico respecto a otros héroes míticos y clásicos radica en que sus acciones están orientadas por el valor de la virtud —en griego *areté*—, en tanto sentido del deber que se expresa a través de la prudencia, astucia, nobleza y valentía, actitudes que le otorgan una superioridad sobre el hombre ordinario (Jaeger, 2001); además, esas acciones revelan la fragilidad del espacio y su incapacidad para soportar los acontecimientos del fin-de-mundo, de allí que la renovación de ese espacio se

constituya en requisito de la entrada del mesías. En este sentido es que señalamos en el capítulo tres que las catástrofes cumplen una función purificadora pues limpian y preparan el territorio para la implantación del nuevo mundo.

En este capítulo se utiliza como punto de partida la figura prototípica de este héroe mesiánico tradicional para desde allí caracterizar a los protagonistas de cada una de las novelas. Para el análisis de *La mucama de Omicunlé* se introduce el concepto de cuerpo apocalíptico para describir el carácter monstruoso de los protagonistas Acilde y Argenis, quienes entablan un enfrentamiento maniqueo que pone en juego una trama colectiva mucho mayor que el tamaño de sus aspiraciones individuales. En el análisis sobre *Zombie* se resalta la figura del huérfano adolescente como último sobreviviente en el escenario post-apocalíptico de la novela. Me concentro en mayor medida en Frosty y James quienes aparecen descritos con cualidades heroicas y mesiánicas, pero en su desarrollo subvierten esos modelos desde su condición zombi. Por último, respecto a *Plop* parto del señalamiento de que la obra construye mayormente *tipos* cuya función y desenlace se presentan como ineludibles y casi fatídicos; pero también acude a personajes agónicos que intentan resistir el orden impuesto por la figura del héroe bárbaro.

5.1 *La mucama de Omicunlé* y los cuerpos apocalípticos

Como se mencionó en el capítulo anterior, la situación inicial de *La mucama de Omicunlé* muestra una isla distópica en múltiples períodos de tiempo alejados entre sí: 1606, 1991-2001, 2024-2027. Estos aparecen enlazados en el argumento gracias al espacio —ya que los acontecimientos en cada línea temporal suceden en Playa Bo— y a la presencia de las anémonas como objeto de deseo tanto en la línea temporal de 1991 y

de 2024, el cual mientras es más escaso, más aumenta su valor en las dos esferas antagónicas, la del capital y la de los imaginarios afrocaribeños.

Para la lógica del mercado, las anémonas se convierten en un objeto de deseo, un lujo codiciado por coleccionistas adinerados, mientras que, para los yorubas, las anémonas constituyen un bien sagrado, un objeto mágico que deben custodiar pues representa uno de los últimos vestigios y puentes con el mundo de las divinidades. Su doble valor, por lo tanto, prefigura los ethos desde los cuales, tanto el héroe como los adversarios, intentan apropiarse del objeto.

De entre los protagonistas de las novelas que componen el corpus de esta investigación, el personaje de Acilde es el que conserva explícitamente mayor cantidad de rasgos característicos del modelo mesiánico-heroico tradicional, ya que encarna los ideales y valores del grupo social que ruega y espera por él, posee un cuerpo extraordinario y se convierte en un modelo de virtud y sacrificio, cuyo ethos anticipa y posibilita la victoria definitiva del bien sobre el mal (Bauzá, 1998). Asimismo, comparte las principales funciones del héroe, en tanto emprende un viaje fuera de casa para realizar su tarea y combate con un agresor o con una serie de agresores que poseen un ethos opuesto al suyo. Todo esto facilita que el análisis pueda plantearse a partir de tres coordenadas: el viaje o camino que tiene que realizar para cumplir su tarea, la importancia de su cuerpo como lugar donde acontecen las transformaciones mágicas que lo preparan para su misión, y las peripecias y cambios que experimenta a raíz de las decisiones que va tomando en cada una de las pruebas que se le presentan.

5.1.1 Acilde: ¿héroe mesiánico?

La trayectoria mesiánica de Acilde inicia desde antes de su nacimiento. Como en las tramas escatológicas clásicas, hay un acto de enunciación que antecede a la aparición del héroe, es decir, una promesa que vincula a quien la recibe, y a quienes esperan en ella, a la imaginación de un futuro diferente y mejor, al mismo tiempo que otorga un sentido diferente a sus acciones presentes y a su pasado. La promesa irrumpe en la situación inicial de crisis y abre un entretiem po cargado de nuevas tensiones y pruebas que el héroe deberá sortear a fin de alcanzar su meta. Por lo tanto, la promesa proporciona a los sujetos un deseo de futuro vislumbrado a través de la palabra, abre una grieta donde se es libre para elegir entre la esperanza o la resignación. El presente, en el espacio-tiempo que inaugura la promesa, es el momento de la decisión (Moltmann, 2006).

En *La mucama de Omicunlé* gravita una profecía que halla su cumplimiento en Acilde. Se trata de una promesa formulada en el marco de las creencias y las espiritualidades yoruba, fuera de las coordenadas de la religiosidad cristiana; es decir, su llegada no es una novedad absoluta, sino que posibilita la reinterpretación del pasado y del presente trágico orientando toda la temporalidad hacia un destino salvífico. Los personajes que se adueñan de esa promesa en la línea temporal de 2024-2027 son dos: Esther, la sacerdotisa de Olokun y hermana del presidente Saïd Bona, y el médico Eric; mientras que en la línea temporal de 1991-2001 son también dos: Nenuco y su esposa Ananí. Cada uno de ellos adquiere, gracias a su creencia en la promesa, la función de donantes, en tanto que no solo son custodios del objeto mágico, las anémonas, sino que son “portadores de un relato” (González Requena, 2007) que cederán al héroe mesiánico cuando este aparezca.

Es importante describir brevemente la cosmología que rodea tanto al objeto mágico como al relato que conservan los donantes. En la religión yoruba los orishas, o dioses, son fuerzas inmateriales que se presentan ante los humanos únicamente por medio de la posesión de un cuerpo humano con el que guarda una relación filial, de padre-hijo (Bolívar Aróstegui, 1995). En este panteón de divinidades, Yemaya es la deidad del mar y madre de la vida. Su símbolo principal es el agua, de allí que su veneración sea central en los yorubas del Caribe. Olokun es uno de los dioses que nació de Yemaya y es el dueño del océano, él encarna al mar, no en su lado maternal y sustentador de la vida como Yemaya, sino en su lado terrorífico y misterioso. Sus principales rasgos iconográficos son dos: siempre lleva una máscara y posee un cuerpo andrógino, a veces mitad hombre-mitad mujer, o incluso llega a aparecer representado con un cuerpo mitad hombre-mitad pez. La promesa brota no solo de los atributos antropomórficos de los orishas, sino del contexto permanentemente post-apocalíptico en que se encuentra la isla. Es necesario un cuerpo humano para que Olokun salve su hogar, el mar, y con ello al grupo social que depende simbólica y materialmente de la existencia y estabilidad de ese ecosistema. Esta promesa salvífica no es exclusiva de una sola generación, sino que se actualiza y revitaliza cada vez que la catástrofe provoca picos-de-intensidad apocalípticos: los incendios y las devastaciones en 1606, el despojo territorial y el desplazamiento forzado en 1991, el maremoto en 2024.

En cada una de estas líneas temporales, la figura de donante del objeto mágico y del relato aparece en dos cuerpos: uno masculino y otro femenino: Eric y Esther, Ananí y Nenuco. Estos cuatro personajes se definen por el lugar de subordinación y dependencia que ocupan respecto a la figura del héroe-mesías. Cada uno de ellos, gracias a la promesa, convierte su mundo en un contenedor de signos, por lo que su actividad semiótica se

intensifica (Gervais, 2009). Cuando finalmente encuentran la señal que buscaban, su desarrollo dramático alcanza el clímax: la promesa de salvación se ha cumplido, aunque su realización no sea completa todavía. Sucede con Eric cuando halla en la cabeza de un jovencito del Malecón arrodillado en plena felación las señales que estaba buscando — “una corona de lunares en la cabeza” y “puntos oscuros alrededor de la coronilla”— y con Nenuco, cuando uno de sus trabajadores le anuncia el hallazgo de un hombre ahogado, al que su mujer (como remedo de Penélope) lava de los pies a la cabeza hasta encontrar la señal: “lo sumergieron hasta el cuello y le echaron leche de coco con una jícara sobre los lunares que hacían círculo en su coronilla” (Indiana, 2015, p. 102).

En la cronología del largo apocalipsis que narra la novela los donantes aparecen como custodios de un modo de vida alternativo al del colonialismo y al del capital. Sus imaginarios, por lo tanto, son radicalmente distintos porque se configuran desde un horizonte religioso. Ese imaginario transido por la promesa y la esperanza no decae frente a los acontecimientos catastróficos que agravan el desastre; al contrario, es cuando el futuro está más amenazado que aparece el Omo Olokun. El mesías nunca llega tarde. Nenuco sintetiza con ejemplaridad su función cuando declara a Acilde: “Te estábamos esperando, viniste de muy lejos a salvarnos, lucero del agua, ahora te voy a ayudar a recordar” (Indiana, 2015, p. 107). Además, la identidad andrógina de Olokun, sumada a la identidad dual hombre-mujer de los donantes contribuye a construir, en el nivel estructural de la novela, una isotopía de la androginia y de la complementariedad sexo-genérica, así como prefigura el “universo queer” (Pearson et al., 2008) que habitará el personaje donde no solo su cuerpo y su sexualidad entran en un devenir incesante y transgresor —en un vis-à-vis contra lo normativo (Nagoshi et al., 2014)—, sino también

las formas de construcción del mundo a partir de epistemes, técnicas y creencias, son atravesadas por un sentido de potencialidad e inflexión (Jagosse, 1996).

En la situación inicial de *La mucama*, Acilde no conoce a los donantes, por lo que no tiene acceso al relato, ni al objeto mágico que ellos poseen. Como figura heroica, el personaje de Acilde se define con relación a su deseo, de ahí que, en un nivel semántico, constantemente esté reconstruyéndose como “destinatario”, en tanto buscador y obtenedor virtual de un bien (Greimas, 1973). No obstante hay algunos símbolos accidentales en su origen que apuntan a una identidad mesiánica —su nacimiento es milagroso pues es la única hija no abortada, además de que simbólicamente es el séptimo embarazo de su madre, como siete son los hijos de Olokun y catorce las cuentas del collar de Yemaya—, en un primer momento el deseo de Acilde se gesta fuera de las coordenadas de la promesa, desde un ethos distinto al ethos mesiánico-heroico.

Su viaje puede dividirse en cuatro etapas. Primero, ocurre la salida progresiva del hogar en dos fases, la separación de la madre y, después, la huida de los abuelos. Al alejarse su madre Jennifer, “una trigueña de pelo bueno que había llegado a Milano con un contrato de modelo, se había enganchado a la heroína y terminó dando el culo en el metro de Roma”, Acilde va a vivir con sus abuelos, “dos campesinos mocanos amargados” (Indiana, 2015, p. 18), cuyo hogar es el prototipo de una institución heteronormada, es decir, donde la heterosexualidad es obligatoria (Carroll, 2012) y se internaliza por medio de un despliegue continuo de violencias que ponen en evidencia una lucha por la propiedad y el uso de los cuerpos. La escuela también se convierte en un espacio opresivo para Acilde donde, a diferencia de la pasividad y resignación con la que se comporta en su hogar, comienza a oponer resistencia a los golpes y a las ofensas que recibe constantemente. Es en este escenario hostil donde Acilde hace la primera

formulación de su deseo: “Con el tiempo, los nudillos se le agrandaron a fuerza de cicatrices forjadas contra frentes, narices y muros. Tenía manos de hombre y no se conformaba: *quería todo lo demás*” (Indiana, 2015, p. 19, cursivas mías). Por lo tanto, ante la imposibilidad de acatar las prohibiciones heteronormativas que exigían de ella un sometimiento estricto al mandato biológico de que el sexo determina el género y la sexualidad, Acilde toma la decisión de abandonar su hogar.

La prohibición, elemento central de la morfología del héroe, aparece en la infancia de Acilde como algo que impide y amenaza el cumplimiento de su deseo, contradicción que genera continuos insultos, golpes y violaciones. Transgredir esa prohibición a través del mantenimiento del deseo precariza su vida al punto de que se vuelve insostenible mantenerse allí. Su deseo en sí mismo constituye el llamado a la aventura (Campbell, 2005), al que ella no se opone en ningún momento.

Años más tarde, este alejamiento se refuerza con la muerte de los abuelos en el maremoto, apocalipsis que funcionará de forma vindicativa y purificadora, en tanto evoca una forma de justicia poética en la que el régimen distópico del hogar es acabado por medio de la muerte, y así el espacio simbólico de Acilde queda limpio de esa memoria trágica y de opresión.

Un segundo momento se da en la casa de los amigos, cuando ya es adolescente. Allí Acilde encuentra un nuevo y provisorio hogar junto a sus pares: Peri, “el maricón de su curso” (Indiana, 2015, p. 19) y Morla, donde puede experimentar la casa como un “rincón del mundo”, un cosmos en el que su deseo puede comenzar a florecer con libertad. Debido a que ese nuevo espacio favorece la acción y el trabajo del deseo (Bachelard, 2000), Acilde no solo descubre un camino posible para el cumplimiento de su objetivo de tener un cuerpo de hombre, sino que adquiere referentes simbólicos que se

convertirán en fuentes de su imaginario, en tanto le permiten dar sentido a sus experiencias: el cine, los videojuegos, la música de Donna Summer; a la par que aprende nuevas prácticas de supervivencia: el consumo de drogas, el tráfico de bienes y la prostitución.

Tanto la identidad como el camino de Acilde son los del héroe-buscador, en tanto que sale de su casa con un objetivo claro. Sin embargo, es solo en su tiempo con Peri y Morla que descubre cómo alcanzar su deseo: la inyección del Rainbow Bright, dispositivo biotecnológico de elevado precio, por lo que la estrategia travesti se convierte en una vía rápida para ganar dinero. Estamos todavía fuera del campo de la promesa, pero ya en la entrada del universo queer. Durante sus jornadas en el Mirador, Acilde comienza su performance, entendido este como la repetición sostenida de ciertos actos corpóreos (Butler, 2007): vestir con ropa holgada, caminar, sentarse en una banca, leer un comic, hacer sexo oral, escuchar música de ABBA, comer en un restaurante italiano; hasta conformar un habitus y crear en la audiencia social, los “desesperados señores” que acudían al Mirador, la ilusión de que su cuerpo era un cuerpo masculino. Esta estrategia travesti es un acto voluntario de apropiación de su cuerpo mediante el cual aproxima su morfología a la figura ideal del adolescente hegemónico urbano: nerd, ingenuo, autosuficiente, pero al mismo tiempo dependiente y entregado; solo que al ser ejecutado por una mujer dicha gestualidad y ritualidad se convierten en un acto subversivo. Aquí radica la potencia heroica del travesti: en reproducir una apariencia para dejar en claro que todo el sistema del género está construido sobre apariencias, y, por lo tanto, es lábil y puede romperse. Aquí radica, también, su primer acto mesiánico: en, a partir de la analogía con la “víctima resucitada”, subvertir el significado y limitar el alcance traumático de los actos violentos padecidos, a la vez que anuncia la posibilidad de un

nuevo modo de ser lúdico y fuera de las normas establecidas (Alison, 1999). El personaje de Acilde no se resigna a su posición de víctima ni niega la existencia de la violencia previa, sino que deja atrás su vía crucis privado y, asumiendo una nueva apariencia física, vuelve a ocupar el espacio público de forma creativa y transgresora del estatus quo.

Allí, en ese lugar cargado de contradicciones y tensiones, Acilde entra en contacto y descubre la primera hebra del hilo de la promesa a través del encuentro con Eric, choque repleto de violencias que dramatiza la colisión de los dos órdenes de mundo: por un lado, la esfera del mito y la creencia yoruba y, por otro, la esfera del mundo desencantado, donde impera un régimen dicotómico heteronormado y patriarcal, y donde el capital ha remplazado a los dioses y lo sagrado, en la que habita Acilde. En ambas, sin embargo, Eric realiza la función de donante.

Junto con Peri y con Morla, Acilde empieza a vivir bajo un “régimen toxicopornográfico” en el que los cuerpos se definen por las sustancias que dominan su metabolismo y se vuelcan frenéticamente al consumo de productos y acontecimientos (Preciado, 2008, p. 33). Es un mundo con una temporalidad presentista, donde ningún evento genera duración, solamente se acumulan como experiencias efímeras y desconectadas del resto. Es, por lo tanto, un mundo sin memoria y sin futuro. Formulado el deseo dentro de esas coordenadas, Acilde está dispuesta a hacer cualquier cosa para acercarse al cumplimiento, de ahí que incluso lo subversivo de la estrategia travesti, se subordina a la lógica pragmática y utilitarista. Acilde se comporta así porque conviene a sus fines. Por ello, cuando Eric le ofrece una vía rápida para conseguir la Rainbow Bright, no duda en tomarla, aunque eso implique un nuevo cambio de casa y, por lo tanto, de mundo.

Eric es un personaje anfibio que habita tanto la esfera toxicopornográfica como la esfera yoruba. En una es un médico que acude al Malecón a sodomizar jovencitos por las noches y en la otra es el Omioloyu, los ojos de Yemaya, nombre que recibió desde los nueve años al ser elegido para “encontrar al hijo legítimo de Olokun, el de las siete perfecciones, el Señor de las profundidades”. Asimismo, como donante es un personaje incompleto pues solo es capaz de dar a Acilde una parte del regalo, la Rainbow Bright. El relato y el objeto mágico los posee Esther Escudero, a quien también el oráculo le había revelado que “su casa recibiría al elegido y que, gracias a este, Esther encontraría la muerte” (Indiana, 2015, p. 68).

Al realizar sus tareas como mucama en casa de Esther, Acilde descubre la cosmogonía yoruba y, en su camino heroico, este espacio-tiempo sirve como transición y adquisición de los valores propios de la identidad mesiánica. Un acontecimiento resulta clave en este proceso: el asesinato de Esther. Amiga todavía de Morla, este le había garantizado que, si entre ambos robaban la anémona, ella obtendría el dinero suficiente para la Rainbow Bright. Sin embargo, Acilde ha comenzado su éxodo del régimen toxicopornográfico, lo que convierte la propuesta de Morla en una agresión ya que, este al empeñarse en robar la anémona aún a costa de la vida de Esther, amenaza también la vida de Acilde. Este punto crítico provoca que ella tome la decisión definitiva de abrirse a la posibilidad de un mundo nuevo, del que todavía no conoce mucho, ni sabe el lugar que le corresponde en él.

El tercer momento en el viaje de Acilde es el de la transformación donde recibe e incorpora en un sentido radical tanto el objeto como el relato otorgado por los donantes, es decir, los encuerpa. El camino de Acilde hasta este momento ha estado lleno de sucesivas pruebas y pequeños fines-de-mundo que lo condujeron hasta el umbral entre dos

imaginarios y, por ende, dos modos distintos de vida. Si bien Acilde aspiraba a la transexualidad por medio de la utilización de un dispositivo biotecnológico —el Rainbow Bright—, la entrada a la casa de Esther Escudero la arroja a un espacio-tiempo alternativo, lleno de rituales mágicos y de animales con atributos sobrenaturales. Como los personajes de *Zombie*, Acilde solo es capaz de codificar y dar sentido a ese nuevo mundo a partir de los referentes adquiridos en la casa de Peri y Morla mientras veía la televisión: “Como en una *buena película*, Esther la hacía creer en todo mientras la tenía delante. Tan pronto desaparecía con ella se iba la fe en ese mundo invisible de traiciones, pactos y muertos enviados” (Indiana, 2015, p. 25).

Una manera en la que se narra la lucha de imaginarios al interior de Acilde tiene que ver precisamente con la relación que tiene con la anémona. En un primer momento, está mediada por el PriceSpy, aparato tecnológico que le permite descubrir su precio exorbitante. No obstante, a medida que Acilde va asimilando e incorporando las creencias yoruba, empieza a desistir de su mirada utilitarista de la anémona

Una vez que ella decide salir de la esfera toxicopornográfica y entrar a la esfera yoruba, se ha configurado como destinatario idóneo del objeto mágico y del relato que lo acompaña, los cuales recibe por medio de un rito iniciático en el que todos los límites y las fronteras son transgredidas. El personaje de Eric, por lo tanto, se convierte en instrumento para que Acilde alcance una doble apoteosis en la que entra en comunión íntima con la divinidad mediante el contacto con la anémona, pero también en la que en su cuerpo se libera todo el potencial queer. Gracias a la iniciación, entonces, lo imposible penetra y rompe el equilibrio de lo real.

En la operación técnico-mágica a la que Acilde se somete, lo primero que recibe es el cumplimiento de su deseo. Eric, habitante de las dos esferas, incorpora en el cuerpo

femenino de Acilde la inyección del Rainbow Bright que desencadena a la media noche la transformación:

sus pequeños senos se llenaron de burbujas humeantes, las glándulas mamarias se consumían dejando un tejido rugoso que parecía chicle alrededor del pezón [...]. Debajo surgía la piel nueva de un pecho masculino [...]. Presa de contracciones que hacían que su bajo vientre subiera y bajara, expulsó lo que había sido su útero por la vagina. Los labios se sellaron en una efervescencia celular que pronto dio forma al escroto, que albergaría sus testículos, mientras el clítoris crecía haciendo sangrar la piel estirada [...]. A las doce del mediodía Acilde Figueroa ya era un hombre completo (Indiana, 2015, p. 66).

El cuerpo de Acilde, en esta descripción grotesca, deja de ser femenino gracias a un fármaco. Pero allí no termina su metamorfosis, ya que después de la intervención biotecnológica, empieza el ritual yoruba:

Acilde seguía amarrado a la cama pidiendo un espejo. Eric no tenía tiempo para explicarle y se arrodilló al pie de su cabecera con los tentáculos del animal mirando hacia la coronilla afeitada [...]. El sacerdote comenzó a rezar con voz aguda y nasal, «Iba Olokun fe m lo're. Iba Olokun omo re wa se fun oyío» [...]. [Eric] soltó al animal y se arrodilló junto a la cara de Acilde diciendo «Olokun, aquí está su hijo Eric Vitier, Omioloyu, Omo Yemayá, Okana Di en su Awofaka, rindiéndole moforibale y pidiéndole su bendición». Se acercó un poco más al oído del hombre recién nacido y gastó su último aliento en hacerle saber: «Esther sabía todo lo que iba a pasar. Yo ya estoy pago, te dimos el cuerpo que querías y ahora tú nos has dado el cuerpo que necesitábamos» (Indiana, 2015, pp. 69-70).

Gracias a esta operación compuesta de procedimientos clínicos, rezos, letanías y acciones performativas, Acilde accede finalmente al universo queer donde, en primer lugar, lo fantástico irrumpe y abre un intersticio espacio-temporal donde las dicotomías sexogenéricas entran en un constante flujo multidireccional. El cuerpo femenino de Acilde es ahora un cuerpo masculino, pero eso no condiciona su orientación sexual, al contrario, su deseo se desestabiliza (Solana, 2013) y adquiere un flujo absoluto orientado por el disfrute pleno de la experiencia sexual donde “cada coño, cada corazón y trasero y

pene, es un mundo de placer que espera ser explorado. Cada uno de nosotros es un mundo con infinitas posibilidades” (Queer Nation Manifesto, cit. en Bernini, 2013, pp. 5–6). Se trata, en segundo lugar, de un universo queer donde la compartimentación monolítica de la temporalidad en presente, pasado y futuro es eliminada y el personaje ahora, como su padre Olokun, es capaz de moverse hacia atrás y adelante en el tiempo o habitar simultáneamente tres espacios distintos. En tercer lugar, finalmente, en este universo queer irrumpe lo fantástico —en tanto aquello anormal que rompe el orden habitual del mundo (Barrenechea, 1972, 2007) —, a través de una hibridación de la técnica y la magia donde estas dejan de pertenecer a esferas separadas y se vuelven “hermanas siamesas” (Barros, 2018). En este universo queer de la novela, por lo tanto, no encontramos una crítica apocalíptica a la tecnología, ni una recuperación esencialista de los mitos y las espiritualidades afrocaribeñas, sino que se construye una nueva forma de existencia donde el cuerpo y la imaginación son intervenidos tanto por la tecnología como por lo mágico y lo espiritual simultáneamente. El cuerpo de Acilde que, mediante la transexualidad, ha dejado de ser mujer para convertirse en hombre, es una carne que se ha abierto para parir un nuevo sujeto, cuya identidad trasciende el binarismo masculino-femenino, y cuyo cuerpo fluye entre espacios y tiempos; y, sin saberlo, es una carne abierta que está lista para inaugurar un futuro alternativo, tanto individual como colectivo.

Con la metamorfosis completa, Acilde ingresa a la cuarta etapa de su viaje, la de la tarea. A diferencia del esquema propiano donde la transformación gloriosa del cuerpo del héroe ocurre después de que la tarea ha sido cumplida, en *La mucama* esta transformación precede al cumplimiento de la misión. Es solo con ese cuerpo especial que Acilde puede cumplir su vocación mesiánica. Ahora la promesa también es suya. Él es la promesa. En esa nueva situación, contará no solo con la ayuda de Ananí y Nenuco en la

línea temporal de 1991, sino también con la ayuda del presidente Saïd Bona, hermano de Esther la sacerdotisa, y con la presencia virtual de esta a través de un holograma. Esta relación es significativa pues es un nivel semántico que representa la subordinación del Estado frente a la figura del mesías.

La tarea que recibe Acilde de ambos es clara: “Utiliza los poderes que recién empiezas a descubrir para el bien de la humanidad. Salva el mar, Maferefún Olokun, Maferefún Yemayá” (Indiana, 2015, p. 114). Sin embargo, el mundo que le abre la promesa, esa realidad que antes no existía introduce una nueva y mucho mayor prueba en el camino heroico de Acilde, ya que la *jouissance* de la identidad queer empieza a entrar en tensión con los mandatos de la identidad mesiánico-masculina.

La vocación mesiánico-heroica de Acilde, que se había mantenido latente hasta este momento de la trama, queda en la superficie y Acilde acepta que debe usar sus nuevas habilidades de transmigración para devolver la vida a los océanos. Como aquella era una tarea que debía realizar desde un lugar tranquilo, Saïd Bona decide enviarlo a prisión, donde encuentra un nuevo auxiliar: Iván de la Barra, personaje fugaz, contradictorio y también de identidad fluida (pues presenta como suya una obra de la etnóloga y especialista en santería Lydia Cabrera) es quien desempeña la función de mentor del héroe, al donar a Acilde el lenguaje con el que nombrará y dará sentido a la multiplicidad de espacio-tiempos en los que vive: “«[...] los negros llamaban Olokun a una criatura marina que caminaba hacia atrás en el tiempo, chico, una cosa lovecraftiana»” (Indiana, 2015, p. 144). Dos son, pues, las fuentes principales del nuevo imaginario escatológico que abraza Acilde: la mitología y religiosidad yoruba donde Olokun no solo es una deidad andrógina, sino que también puede desplazarse a placer por el espacio-tiempo; y la figura fantástica de Cthulhu, monstruo tentacular proveniente de la

imaginación lovecraftiana que condensa las fuerzas terroríficas y misteriosas del universo. Gracias a la amalgama de elementos provenientes de esferas diferentes e incompatibles se consigue una riqueza semántica y simbólica que explica con mayor contundencia los fundamentos y las causas de la catástrofe, así como las formas de salir de la distopía post-apocalíptica.

Dentro del álbum de personajes contruidos en la obra novelística de Indiana, se encuentra como constante la presencia de protagonistas que poseen un cuerpo disidente y ejercen una sexualidad transgresora (Vera-Rojas, 2017), a la par que escarban intensamente en su pasado, tanto personal como colectivo o nacional. En esa estela, el personaje mesiánico de Acilde Figueroa es el más complejo, ya que su disidencia corporal y sexo-genérica lo llevan a disputar los usos de su propio cuerpo con otros actores e instituciones que quieren instrumentalizar ese uso para fines de explotación, dominación y sufrimiento.

Caracterizo el cuerpo de Acilde Figueroa como apocalíptico en al menos dos sentidos: en primer lugar, está atravesado por crisis recurrentes que repercuten en el padecimiento de múltiples violencias dejando expuesta su vulnerabilidad —se trata de un “cuerpo herido” (De Maeseneer & Bustamente, 2013)— y, segundo, es un cuerpo cuya carne, gracias a la hibridación queer de la magia y la tecnología, se abre a lo (im)posible y al futuro, anticipando un espacio-tiempo nuevo sin limitaciones físicas, temporales o ideológicas.

El cuerpo y la trayectoria de vida de Acilde, al igual que el territorio caribeño, están compuestos por pequeños y sucesivos fines-de-mundo que él experimenta a diferentes escalas. Los apocalipsis individuales Acilde los padece en carne viva, pues se tratan de violaciones sexuales que van precedidas de actos violentos como golpes e

insultos. El otro apocalipsis íntimo es la mutación monstruosa que experimenta en el rito iniciático, en la que su cuerpo se devora a sí mismo y expulsa nuevos órganos.

Las consecuencias de los apocalipsis colectivos que sufre la isla (el maremoto y el desastre nuclear) Acilde las contempla a la distancia. Sin embargo, la percepción de esa distancia se va acortando en cada nueva catástrofe privada. El maremoto, donde mueren sus abuelos, lo observa impávido desde el Mirador, pero cuando mira el cuerpo muerto de Esther Escudero decide intervenir en ese acontecimiento apocalíptico que está presenciando, en tanto es la escenificación del choque entre la esfera toxicopornográfica y la esfera mítica. Por último, cuando se inyecta el Rainbow Bright ambas temporalidades (la presentista de Acilde y la mítica de los yorubas) se empalman y su cuerpo ya no es solo su cuerpo, son tres cuerpos que cargan con una misión redentora: salvar al mar y todo lo que posibilita: territorio, símbolos, cultura. El acontecimiento apocalíptico ahora es él mismo. Su cuerpo, por lo tanto, no es solo un lugar de des-sujeción y resistencia debido a su disidencia sexo-genérica frente a las normas heteropatriarcales de dominación (Foucault, 1976), sino también es un lugar apocalíptico en el que lucha la transgresión queer con los mandatos mesiánicos propios de una masculinidad hegemónica donde el hombre asume como inevitablemente suyo el deber de reparar y salvar aquello que está dañado.

Es importante detenerse ahora en la función que cumple la violencia en la construcción de la identidad del mesías-héroe. En el esquema clásico de Propp, la violencia es ejercida por un agresor en contra de alguien cercano al héroe a fin de despertar en él su llamado a la aventura. También la violencia puede aparecer como una de las pruebas que debe enfrentar el héroe para acercarse más a aquello que está buscando. En *La mucama* encontramos esos dos usos de la violencia especialmente en las

violaciones que padece Acilde, las cuales, narradas con el estilo crudo del realismo sucio, dotan de una particularidad apocalíptica a la novela. Son eventos devastadores y al mismo tiempo reveladores. En el caso de la violación por parte del abuelo y de uno de sus vecinos con el propósito de quitarle “sus aires masculinos”, ese acontecimiento se convierte en un fin-de-mundo individual, pues desgarrar su cuerpo y destruye el espacio-tiempo anterior, pero al mismo tiempo abre la posibilidad de un nuevo comienzo orillando a Acilde al exilio y a la búsqueda de parentescos menos hostiles y más afines a su deseo. El otro caso es la violación de Eric en el Malecón, en donde el privilegio patriarcal de pagar por eyacular dentro de otro cuerpo no solo vacía de significado la gestualidad y el habitus travesti que Acilde había construido, dejando al descubierto la literalidad de su cuerpo —Eric “ahora sabía que existían [los pechos de Acilde], y los podía distinguir como picadas de abeja bajo la camiseta” (Indiana, 2015, p. 16) —; sino que constituye para Acilde un nuevo fin-de-mundo donde su carne se abre otra vez a la novedad radical y a lo indeterminado y de donde brota la alianza que promete acercar a Acilde a su objetivo de pagar la Rainbow Bright como mucama de Esther.

Las violencias, por lo tanto, en el imaginario escatológico de *La mucama* son purificadoras ya que, al igual que ocurre con los espacios después de las catástrofes sacionaturales, en el camino queer de Acilde su cuerpo al ser violado se libera de su condición de opresión previa y queda abierto a un cuerpo-después, en analogía al mundo-después, que es radicalmente nuevo y sin ataduras ideológicas y espacio-temporales. Sin embargo, luego de la transformación y ya en el universo queer, el cuerpo mágico de Acilde dejará de ser víctima de violencias y se convertirá, sin dejar de ser mesías y héroe, en agresor.

Así como en el modelo del *Apocalipsis* el personaje del mesías atraviesa un proceso de hipermasculinización durante los acontecimientos del fin-del-mundo (exhibe su fuerza física, despliega su valor y su inteligencia, derrota enemigos a través de un sanginario combate y al final se prepara para recibir en su casa a su paciente y pura esposa) y el pueblo elegido experimenta un procedimiento retórico inverso de feminización y purificación para recibir a Dios como esposa ataviada de blanco (Pippin, 1999); de manera análoga en *La mucama* el deseo del personaje de Acilde situado primero en un horizonte queer, se reterritorializa progresivamente en un discurso masculino hegemónico. En un plano escatológico, la representación del fin-del-mundo como campo de pruebas de la masculinidad no solo refuerza la heterosexualidad como norma, sino que le añade la condición de destino deseado: la heterosexualidad como fin y como final. Sin embargo, en *La mucama* asistimos a un proceso más complejo y extraño donde la heteronormatividad escatológica es puesta en tensión desde el propio cuerpo del mesías-héroe.

Es importante destacar que la novela se apega al imaginario escatológico en su versión apocalíptica tradicional debido al enfrentamiento entre las dos esferas, las cuales se diferencian en la instrumentalización que hacen de la violencia y en el uso/no uso de la tecnología. Mientras que en la esfera yoruba, el ethos de los personajes está basado en la defensa incuestionable del territorio y en una esperanza imbatible gracias a la promesa del Omo Olokun, (dichos rasgos cohesionan el grupo social y orientan sus acciones y sus comportamientos lejos de prácticas violentas); los personajes que están fuera de esa esfera mítica son caracterizados no solo por su increencia en las divinidades afrocaribeñas, sino también porque son poseedores de una sexualidad intensa que repercute en acciones agresivas.

Hay personajes, sin embargo, en ese paisaje antagónico que encarnan el conflicto entre ambas esferas. El caso más emblemático es la hija de Nenunco y Ananí, Yararí, quien en 1991 tiene 14 años “y estaba harta de tanta ceremonia y tanta vaina rara. No quería pertenecer a aquel mundo de misterios”. Sus deseos no están orientados por la expectativa mesiánica, sino que son codificados desde los avances tecnológicos, en los que encuentra un camino de emancipación de la vida tediosa que lleva. Su actitud, caracterizada por el pragmatismo, el desencanto y el escepticismo, la lleva a desear nada más que pasar tiempo viendo el televisor Sony Triniton y tener una lavadora para dejar de lastimarse los nudillos “lavándole los pantalones a su papá y a su hermano” (Indiana, 2015, p. 106). Pero su madre Ananí no tolera esos aparatos ya que son parte de los regalos que cada navidad envía el presidente Balaguer para mantener a raya la memoria de la desaparición de su padre. Este antagonismo madre-hija se expresa también en cómo difieren sus reacciones al ver que Nenuco trae el cuerpo del ahogado. Mientras la madre se esfuerza en servirlo, la hija lo utiliza para tener sexo. Son, para el novísimo cuerpo de Acilde, dos ofertas de mundo totalmente diferentes: las palabras de Nenuco frente a la acción de Yararí: el peso de una memoria común y repleta de signos frente a la intensidad y fugacidad del presentismo. Allí está ya, sin que él lo sepa, prefigurada la decisión que deberá tomar al final de la novela entre la carne y el espíritu, el placer individual o el bien colectivo.

Una vez que ha terminado el proceso de transformación, Acilde descubre que ahora tiene la extraña capacidad de ver y vivir distintas realidades de forma simultánea, misma que intenta describir a partir del campo semántico tecnológico y de la cultura de masas: “¿Tengo dos cuerpos o es que mi mente tiene la capacidad de transmitir en dos canales de programación simultánea?” (Indiana, 2015, p. 110). Sin embargo, es solo

cuando sus auxiliares lo orientan que encuentra en el panteón de divinidades de los yoruba los símbolos correctos para descifrarla.

En cada uno de estos escenarios, Acilde ya no posee un cuerpo vulnerable y marginal, sino que ahora, con un cuerpo de hombre, ocupa posiciones de superioridad y de dominio. En 2027, su condición de mesías le permite ejercer autoridad incluso sobre el presidente; como Giorgio en 1991-2001 su piel blanca, que las personas de la isla asocian a extranjería y él aprovecha para adjudicarla a un origen suizo-italiano, le concede no solo más facilidad para la movilidad social, sino también una posición de poder en la industria cultural; como Roque en 1606, finalmente, su fuerza física y su personalidad agresiva es la que le permite sobresalir por encima de los demás náufragos.

Estos rasgos que se van acumulando conforme avanza la trama y Acilde va conociendo mejor lo que puede hacer con cada uno de sus cuerpos, evidencian un proceso que subyace a toda la novela, que consiste no solo en la transformación de Acilde-mujer en Acilde-hombre, sino en un desplazamiento del punto de vista narrativo de una voz queer, marginal y contestataria hacia una voz masculina dominante. Si bien es cierto que la voz narrativa de *La mucama* adopta una tercera persona omnisciente que es capaz de moverse entre distintos cuerpos y espacio-tiempos, cuando la focalización ocurre desde Acilde, al principio de la novela, predomina el estilo del realismo sucio —una prosa cínica en su desencanto ideológico, impotente frente al consumo, y empecinada en comunicar la experiencia del vivir entre ruinas, hediondez, prostitutas y yonkis, al margen de toda institucionalidad— que consigue no solo incomodar el acto de lectura, sino poner en evidencia los excesos obscenos y los residuos que el modo de vida colonialista y capitalista ha ocasionado en el Caribe, reduciéndolo a “caldo oscuro y putrefacto” (Indiana, 2015, p. 114). Después de que el personaje de Acilde adquiere sus poderes y se

embarca en su misión salvífica, hay una mutación del tono ya que la focalización ahora pone en evidencia un estilo menos hosco enajenado del territorio y embelesado con la compañía de su mujer a la que contempla recurrentemente extasiado: “Él la amaba. Ella era su reina. De repente, esa idea lo llenó con su realidad: él era un rey, el rey de este mundo, el cabeza grande, el que sabe lo que hay en el fondo del mar”. (Indiana, 2015, p. 176). Pero no solo el tono es alterado, sino que también dramáticamente el giro hacia la masculinidad hegemónica pone en riesgo el universo queer y toda la misión salvífica del territorio. Ya no es él quien padece violencias, sino ahora él las comete en contra de otros cuerpos subordinados, como ocurre contra Côte de Fer en 1606.

5.1.2 Argenis Luna: el adversario útil

Mientras que la figura mesiánica es prácticamente recurrente en la mayoría de los imaginarios escatológicos y comparte una morfología similar en las distintas mitologías, la figura del adversario es propia de los imaginarios apocalípticos. En las cosmogonías y escatologías precolombinas, por ejemplo, no hay un antagonista tan fuerte que resista y se oponga al cumplimiento de la trama hasta el final, tampoco lo vemos en la mitología griega donde aparece una serie de adversarios que se suceden el uno al otro como pruebas para la fuerza del héroe (el más icónico es el caso de Hércules); en cambio, en el caso del *Apocalipsis* bíblico sí hay una bestia que causa numerosos daños durante un tiempo prolongado hasta el fin de la historia, que es cuando el mesías la somete por completo (Muchembled, 2002).

En el esquema dual y maniqueo de la novela encontramos esta figura antagónica del agresor en Argenis Luna, un personaje tan contradictorio como el protagonista Acilde,

pero que recibe un desarrollo diegético mucho menor. Argenis no es un adversario que posea cualidades totalmente contrastantes con las virtudes heroicas del mesías. Al contrario, la particularidad de su antagonismo radica en la similitud de la metamorfosis que ambos comparten gracias a su contacto con el objeto mágico.

Se ha dicho ya en el capítulo anterior que Argenis vive en el espacio-tiempo de 2001, en la esfera toxicopornográfica, donde es un artista venido a menos, divorciado, adicto a las drogas, que es contactado por una pareja, Giorgio y Linda, quienes lo invitan a ser parte del programa de residencias artísticas del Sosúa Project. Argenis ya conocía a Giorgio y Linda por su labor en la isla como promotores culturales e inversores. En contraposición a la vulnerabilidad primera del cuerpo disidente de Acilde Figueroa, la mirada de Argenis hacia los cuerpos de mujeres como Linda siempre está movida por el deseo de posesión sexual: “A Argenis la pasión ambientalista [de los Menicucci] le importaba un bledo. En cambio, Linda, con su bodysuit de buceo le parecía la mejor parte de la beca. Se hacía una paja rusa con sus tetas mientras Giorgio hablaba de especies coralíferas” (pp. 53-54).

Argenis, como Acilde antes de conocer a Esther, es indiferente ante la destrucción del territorio y la cultura yoruba, lo que lo va caracterizando, en principio, con una personalidad egoísta, onanista y apática respecto al sufrimiento de los demás. Él, sin embargo, también emprende un camino heroico que abre la posibilidad de elevarse de su condición ruinosa y del deterioro moral en el que inicia la novela.

Primero, Argenis abandona la casa materna, a donde había llegado a vivir después del divorcio, gracias a la beca que recibe de la fundación de Linda y Giorgio. En ese camino, sin embargo, el héroe-mesías Acilde/Giorgio es configurado, más que como auxiliar, como un adversario que es necesario vencer para tener acceso al objeto deseable

que es el cuerpo de Linda. Con ese ímpetu sexual como móvil y en el afán de encontrar un momento a solas con ella, decide en una ocasión seguirla hasta la parte más profunda de un arrecife. En ese lugar, que es el mismo que Nenuco custodiaba en 1991, Argenis experimenta su momento iniciático al encontrarse con la anémona y ser picado por ella.

Argenis, a diferencia de Acilde, no se configura como un destinatario idóneo, ni recibe el objeto mágico como un regalo; su encuentro con él es un accidente, y por lo tanto, carece de donantes a su alrededor que le otorguen un relato capaz de orientarlo en su nueva condición. Ese desamparo y extravío se expresa en el momento posterior al piquete, de donde “tuvieron que sacarlo entre todos vomitando agua, con una quemadura de anémona y rasguños por todas partes” (Indiana, 2015, p. 58), con “los ojos y los dientes ocultos tras la hinchazón alérgica”. Su cuerpo no es destacado en la descripción por haber recibido poderes sobrenaturales, como pasa con el personaje mesiánico de Acilde, sino por haberse convertido en una “curiosa monstruosidad” (p. 71).

El piquete de anémona no ocurre en un contexto ritual de ascenso como en el caso de Acilde, sino que en Argenis sucede dentro de un camino de descenso y decaimiento moral. El fracaso en el ejercicio de su masculinidad hipersexualizada y hegemónica es parte del deterioro total que atraviesa. A pesar de ello, Argenis también ingresa al universo queer de Acilde, con quien se relaciona, en las dos líneas temporales que comparten, como agresor y adversario, pero también como auxiliar.

Después de altas fiebres y mareos, cuando finalmente logra dormir y soñar, Argenis comienza a vivir como Côte de Fer en 1606. Sabe que no se trata de cualquier fantasía, sino que es algo más serio, pero, sin la presencia de auxiliares donantes ni mentores que lo acompañen, no logra acertar qué le está pasando: “no tenía control alguno sobre lo que veía con la claridad de un recuerdo: se veía de nuevo en el bohío de su

sueño” (Indiana, 2015, p. 76). Al ignorar el relato de la cosmología yoruba, Argenis no abraza el ethos desprendido de esas creencias, de ahí que use sus poderes no con fines mesiánicos, sino de manera lúdica; el otro tiempo para él es un “manto que lo protege” para jugar libremente con su cuerpo y su sexualidad: “Para él [Argenis] ese pasado que aún no reconocía como totalmente suyo, no tenía repercusión en el presente, donde seguía siendo un macharón y donde nadie nunca se enteraría de nada” (Indiana, 2015, p. 127).

Si bien es cierto que la “caja de la masculinidad” (Heilman et al., 2017) en la que se encuentra encerrado Argenis —y que tiene como uno de sus pilares la homofobia— nunca es abandonada por completo, el personaje sí tiene episodios de “fuga interior” (Aponte García, 2016), gracias al viaje por el espacio-tiempo, donde abre su cuerpo a una libertad desconocida y donde recupera el impulso para crear obras de arte. Por lo tanto, el cuerpo de Argenis es también un cuerpo apocalíptico, no solo porque atraviesa una catástrofe que le revela experiencias radicalmente nuevas que consideraba vedadas, sino porque ese curioso fin-de-mundo que vive por medio del piquete lo traslada a un estado de mayor claridad creativa (que no necesariamente psíquica, pues a los ojos del resto de los residentes, después del accidente entra en un proceso degenerativo emocional y físico que lo hacen ver como “mierda” [p. 133]); pero no solo eso, su cuerpo es apocalíptico porque entra en una crisis definitoria que acaba orillándolo al momento traumático del fin.

Así como el viaje heroico de Acilde da un giro hegemónico hacia el final de *La mucama*, abandonando la tarea de salvar el mar y optando por permanecer con Linda; el viaje de Argenis/Côte de Fer es igualmente contradictorio y acaba dando un giro antihegemónico y comunitario a pesar de su condición monstruosa. A medida que se desarrolla la trama, Argenis se va revelando como un adversario típico: un monstruo carente de armonía, de orden, vulgar, distorsionado y excesivo (Moraña, 2018), que

encarna el horror de la masculinidad fálica y dominante. Sin embargo, al habitar el universo queer sin una misión mesiánica, consigue encarnar mejor que Acilde la potencia lúdica y creativa del performance homoerótico. Las obras de arte que surgen de esos breves periodos de libertad y éxtasis queer se convierten en recurso para la construcción de lo que en el capítulo anterior conceptualicé como comunidades transhistóricas de memoria en tanto grupos sociales cohesionados por un imaginario escatológico y una orientación ética común.

En síntesis, el movimiento en espiral de la trama nos revela que, en el imaginario escatológico de *La mucama*, mientras que el ethos mesiánico-masculino se convierte en el obstáculo mayor para el cumplimiento de la misión del héroe mesiánico, la figura monstruosa del antagonista acaba como proveedora de símbolos que permiten la supervivencia de la cultura después del apocalipsis.

El antagonismo Argenis/Côte de Fer vs. Acilde/Giorgio/Roque, sin embargo, está mediado y solo es posible por la presencia de Linda, personaje que recibe poca atención, pero que se convierte en uno de los engranes principales de la trama. Su caracterización es también contradictoria y llena de tensiones. Sus funciones varían entre ser un auxiliar donante en el universo queer de Acilde, y ser el objeto-cuerpo deseable en la trama de Argenis. Ella también experimenta un momento de alejamiento del hogar, cuando en su etapa adolescente, de “odio-ser-rica”, además de que empieza a desvincularse de las creencias de sus padres, sale de la isla a Duke, en Estados Unidos, a estudiar la universidad. A pesar de que sus padres esperaban que allá consiguiera un marido, Linda, “encuentra desabridos a los gringos” y por su formación como bióloga marina—inmersa seguramente en el discurso de la crisis civilizatoria—, decide comprometerse con una “causa justa”, así que regresa a la isla “con la idea de convencer a su papá de crear una

fundación protectora de los arrecifes de coral de Sosúa y, luego de toda la isla” (Indiana, 2015, p. 50).

A diferencia de Argenis que carece de un relato y, por lo tanto, de un llamado mesiánico, Linda sí aprehende un relato que justifica su vocación salvífica, pero este no proviene del imaginario afrocaribeño. Su vocación redentora se inscribe dentro de un marco ideológico apocalíptico pues estaba convencida de que “caminábamos hacia exterminio total de nuestros recursos marinos” (Indiana, 2015, p. 50), pero su ethos no deja de ser capitalista, de ahí que acuda a estrategias como la privatización, acción a la que Ananí y Nenuco se opusieron en 1991, pero finalmente terminaron aceptando por la mediación de Acilde/Giorgio. La privatización tiene como característica central que integra la naturaleza al mercado y transforma sus bienes y servicios en “capital natural” (Gómez-Baggethun et al., 2010) . La intención de Linda y Giorgio de construir un “santuario libre de pesca y de todo tipo de depredación” (Indiana, 2015, p. 51) no evita que todo el Sosúa Project se convierta en un mecanismo de conservación neoliberal donde los habitantes de esos territorios son desplazados y marginados con el fin de lograr esa conservación (Durand, 2014). Esta perspectiva sobre el mar y las costas es, ya se ha dicho, opuesta a la sostenida desde la creencia yoruba por los personajes de Esther, Eric, Ananí y Nenuco; de ahí que la figura de Linda, y la de Giorgio quien adopta esa vía, sea demoníaca y celestial al mismo tiempo pues no hacen otra cosa sino salvar destruyendo.

El carácter ambiguo de Linda se refuerza en la relación que mantiene con el personaje de Argenis. En primer lugar, al igual que Giorgio, Argenis posee una devoción erótica hacia Linda, aunque movida por el impulso grotesco de la carne, mientras que en Giorgio parece orbitar un sentimiento más profundo de amor. Complementariamente, Giorgio es, primero, un adversario para Acilde, pero luego, en 1606, los papeles se

intercambian y la devoción de Argenis/Côte de Fer se orienta a Roque/Giorgio, mientras que Linda se convierte en la figura indeseable, la enemiga, en el obstáculo para que ambos permanezcan juntos.

Lo que detona esta mutación en las relaciones de Argenis/Côte de Fer es la dedicada atención y el cuidado que recibe por parte de Roque, quien, al igual que Giorgio en 2001, se convierte en su mecenas, pues no solo le consigue una imprenta para que haga los grabados que quiere hacer, sino que, como donante, le facilita herramientas y tinta. Este doble mecenazgo encierra una atracción erótica que se manifiesta en uno de los momentos más estremecedores de la novela, el cual será analizado en el capítulo siguiente por su repercusión directa en el cierre de la novela. Basta señalar por ahora que las fugas interiores que le habían permitido a Argenis vivir con placer en el universo queer chocan con la decisión de Acilde/Giorgio/Roque de regresar y permanecer en el orden heterosexual. Esto ocasiona en Argenis un deseo de venganza que radicaliza su antagonismo, el cual ahora dirige hacia Giorgio y Linda por igual, y concreta en el asesinato del perro de los Menicucci, un Weimaraner llamado Billy. Esa acción violenta lo conmina finalmente a su destino, pues tanto en 1606 como en 2001 Roque/Giorgio/Acilde estaban buscando ya la mejor manera de deshacerse de Argenis y así evitar que su misión se pusiera en riesgo. Para el mesías Roque/Giorgio/Acilde, Argenis/Côte de Fer siempre fue el enemigo del que había que deshacerse. Esa es la otra gran diferencia entre ambos; mientras Acilde es consciente de su ethos mesiánico y sabe usar su cuerpo apocalíptico para conseguir sus fines, para Argenis el cuerpo apocalíptico desata una tragedia y un trauma —un fin-de-mundo— del que le costará mucho

recuperarse.²⁷ En términos proppianos, mientras que Acilde conserva uno de los objetos valiosos por los que había luchado, el cuerpo de Linda, el final de Argenis es completamente solitario; Acilde tiene el presente, Argenis, solo queda con la temporalidad totalmente derruida. El desenlace es, a pesar del constante juego de inversiones e intercambio de funciones, afín al modelo tradicional de los imaginarios escatológicos apocalípticos. Los héroes triunfan y los enemigos fracasan; aunque en *La mucama* ese triunfo y ese fracaso esconden una pérdida y un fin-de-mundo mayor: el del mar y toda la cultura afrocaribeña que posibilita.

5.2 *Zombie* y el reino de los adolescentes

En el imaginario escatológico cristiano, tal y como se desprende del libro del *Apocalipsis*, hay un periodo espacio-temporal que precede el fin de la historia, la derrota definitiva del adversario, y la llegada de la nueva Jerusalén (Apocalipsis 20). Se trata de mil años donde el adversario, la bestia demoníaca, es atada y los justos pueden ejercer un reinado de paz y armonía en la tierra. Para Pikaza (1999), la novedad radical de este reino es que no posee antagonistas, no es un reinado “contra nadie” sino “a favor de” los justos, los mártires y los oprimidos. Schüssler Fiorenza, en cambio, enfatiza que en este milenio los principales protagonistas son los héroes muertos que fueron violentamente asesinados por mantenerse fieles a Dios, quienes pueden cumplir su ciclo heroico y regresar a su hogar para vivir una época sin sufrimiento y persecución, además de que son elevados a una nueva función desde donde construyen una nueva identidad colectiva: ahora son sacerdotes e intermediarios entre los sobrevivientes y Dios mismo: “Ellos son el

²⁷ Para seguir el desarrollo del personaje de Argenis, se puede consultar la siguiente novela de Indiana, *Hecho en Saturno*, donde él es el protagonista y se refiere a todo lo sucedido en *La mucama* como “un juego creativo que terminó en una crisis sicótica” (Indiana, 2019, p. 39).

campamento de los santos protegido del ataque final de todos los poderosos” (2003, p. 151). La dimensión intrahistórica de este reino implica una resignificación y restitución del espacio apocalíptico. Si cuando la bestia estaba suelta y el enemigo atacaba sin tregua a los creyentes, el espacio también era hostil y estaba lleno de catástrofes que señalaban la proximidad del fin (sequías, muerte del ganado, terremotos); al ser sometido el adversario, el espacio también entra en una etapa de reposo donde se potencia la expectativa de la nueva ciudad que descenderá del cielo. El milenio es, pues, un tiempo de recompensa y de preparación: un anticipo palpable del porvenir, el comienzo de la materialización de la promesa, el cielo en la tierra.

Este entre-tiempo idílico ha tomado numerosas formas en los imaginarios escatológicos de Occidente; desde la Tercera Era de Joaquín de Fiore hasta el Nuevo Orden Mundial de George Bush, la aspiración de un espacio-tiempo intrahistórico radicalmente nuevo, sin enemigos y donde los elegidos ejercen una autoridad justa e igualitaria (¡democrática!) ha hallado difusión y recepción en varios momentos de la historia, especialmente en aquellos motivados por el encuentro con un territorio nuevo, el triunfo en una guerra o la llegada al poder político de un nuevo régimen, épocas en las que el impulso utópico se activa o busca reactivarse. Los milenarismos, por lo tanto, han experimentado un proceso de nativización (Rosenfeld, 2011) en tanto se han desterritorializado del imaginario escatológico cristiano y se han reterritorializado en nuevos y variados imaginarios escatológicos.

Sin duda, ha sido en los imaginarios escatológicos de la cultura estadounidense, tanto en los discursos teológicos como en la CF, donde la aspiración del milenio ha adquirido mayor relevancia y, por consecuencia, donde ha sufrido mayores transformaciones, siendo la principal el desarrollo de una vertiente catastrofista del

milenio (Gallagher, 2011) caracterizado por un tono pesimista y misántropo donde los desastres previos al milenio ocupan el centro de la trama escatológica y donde los seres humanos son desplazados por otros —extraterrestres, robots, monstruos— que inauguran un reinado en la tierra para sí mismos y en detrimento de la humanidad (Cowan, 2011).

Precisamente *Zombie* dialoga desde la influencia crítica con esta tradición de milenios catastrofistas ya que dramatiza en su argumento un entre-tiempo donde un nuevo grupo social experimenta su reinado, ya no como un triunfo reivindicativo como sucede en el milenio tradicional, sino como un momento de abandono, confusión, soledad y terror, donde, además, los cuerpos y los espacios poseen las huellas del trauma y la ansiedad por el fin.

En el mundo de ficción de la novela, el espacio-tiempo del milenio que sucede a la catástrofe inaugura un reino de los adolescentes, quienes cargan con la responsabilidad de significar los desolados espacios que habitan y de mantener algún tipo de cohesión social entre ellos. No hay ancianos, ni adultos, ni bebés. No obstante, a diferencia del milenio dentro del imaginario escatológico cristiano donde hay una identidad colectiva que se construye a partir de un acontecimiento previo compartido —el sufrimiento por causa de su creencia— y una práctica social común —la búsqueda de la justicia—, en el imaginario escatológico de *Zombie* la identidad colectiva de los grupos de personajes que se forman tras la catástrofe aparece condicionada por las desigualdades pre-apocalípticas que ya existían en el territorio y que detonan las oposiciones y diferencias en la orientación de sus acciones (Melucci, 2001).

En ese sentido, en el nuevo mundo de *Zombie* no hay una inauguración de un orden diferente sino una prolongación exponencial de la situación inicial. No hay, pues, un proyecto de futuro común, ni un involucramiento emocional ni, como se vio en el

capítulo anterior, una memoria que les proporcione estabilidad identitaria. Esta limitación, sin embargo, no impide que haya una figura compartida que se convierte para los sobrevivientes en modelo de identidad desde el cual pueden atribuir efectos a su comportamiento (Giménez, 2016). Se trata del zombi. James, por ejemplo, intenta caracterizar la identidad colectiva de los sobrevivientes como sigue:

Asumimos que estamos solos, que el mundo se ha acabado y que nosotros somos un error. Pienso que somos zombies. No del tipo que antes se veían en las pantallas del Savoy, pero de una categoría más trágica y patética. Sobrevivimos al fin del mundo. Suena raro decirlo. Se supone que no hay nada que exista más allá del fin del mundo, por eso se llama fin. Persistir en un planeta muerto es algo poco natural... como lo es ser un zombie (Wilson, 2011, p. 14).

Andrea acude a la misma figura, pero lo hace para significar su experiencia individual: “Mi percepción había estado invernando, no experimentaba lo que existía en mi entorno, había estado deambulando por la realidad como un zombie” (Wilson, 2011, p. 27). Lo mismo Fischer, quien no titubea en describirse como una “niña zombie” (p. 100), y Frosty, cuyo rostro semeja a los zombis de la película *El amanecer de los muertos*.

Hay un doble movimiento de identificación-separación en el proceso de autorreconocimiento de los personajes como zombis respecto al referente original del zombi cinematográfico. La identificación es especialmente morfológica: la cara derretida de Frosty (Wilson, 2011, p. 33), las venas negras de Fischer (p. 62), los cuerpos sin cabellos y sin dientes de los “Arcanos” (p. 83), que son aquellos afectados sobremanera por el consumo del meth. No obstante, hay una diferencia central entre los zombis cinematográficos y ellos: el grado de conciencia. Para James, el haberse saltado la muerte, el haber sobrevivido el fin es lo que los convierte en zombis “más trágicos y patéticos”, ya que son totalmente conscientes de su condición de orfandad y de la ansiedad que les provoca la indeterminación del mundo después-del-fin.

Los sujetos post-apocalípticos de *Zombie* no significan su supervivencia como un acto de heroísmo ni de virtud, sino como una anomalía monstruosa que debe corregirse: “quizá sobrevivir al fin del mundo sea una herejía tan profana [...] que se merece un castigo cósmico como en *Frankenstein*” (Wilson, 2011, p. 84), sentencia James. Las acciones que emprenden los personajes para enmendar esa falla cósmica varían entre el consumo del meth, el exilio más allá del cráter o, la vía más radical, la aniquilación total. Cada una de estas, aparece unida a la otra y constituye una *vía dolorosa* que los zombis tienen que enfrentar para purificarse: se trata de un nuevo, pero privado, apocalipsis.

En cuanto al consumo y adicción al meth, una droga fabricada en “laboratorios caseros” (Wilson, 2011, p. 24) que distorsiona y aumenta la percepción del mundo, sus efectos evidencian la prolongación de las desigualdades pre-apocalípticas. Si antes de la lluvia de misiles, la desigualdad quedaba manifiesta en los territorios en donde vivían los personajes (quienes habitaban arriba, en los fraccionamientos residenciales de la Avellana, tenían mayores privilegios que los que vivían abajo en la Capital), ahora no solo es el espacio el que expresa esa segregación, sino también los cuerpos. Los personajes que viven en la Avellana como Andy, James y su hermana Ceci, conservan un cuerpo humano, mientras que quienes viven abajo, en los campamentos alrededor del cráter, son *freaks* con cuerpos monstruosos a causa de su adicción. James es el que en su discurso establece mejor esa distinción entre los de la Avellana y la “gente sucia” de los campamentos:

Veinte huérfanos reunidos alrededor del Misil Clavado. Vienen de los cuatro campamentos. Es fácil reconocerlos. Tienen la ropa gastada, sucia, el cabello enredado y algunos portan las huellas inconfundibles del meth: los ojos desenfocados, las manos temblorosas y miradas paranoicas que se desvían por sobre sus hombros. Otros, los más graves, han perdido dientes y sufren tics nerviosos; se rascan picazones espectrales hasta escarbarse heridas en sus brazos y rostros (p. 24).

La condición monstruosa de los huérfanos del campamento radica en el hecho de que sus cuerpos anormales y marginales resisten y desafían la mirada privilegiada y aséptica de James, Ceci y Andy; así como también en el hecho de que la adicción no solo les concede un estado alterado de conciencia, sino que les permite una separación progresiva de su yo zombi y de la ciudad muerta que habitan, alcanzando un éxtasis mediante el cual trascienden su existencia traumática y obtienen el valor para acceder a un nuevo espacio-tiempo en el bosque (Copoeru, 2014).

Este grupo de huérfanos, al que James también se refiere en algún momento como “masa de personas” (Wilson, 2011, p. 83), encuentra en los rituales que realiza, como el tatuaje de tentáculos en los brazos, o la larga caminata más allá del cráter, un archivo de símbolos que les permite imaginarse como comunidad. James, Ceci y Andy, por el contrario, se empeñan en resistir ese modo de vida tribal al que consideran consecuencia del deterioro y síntoma de la “mierda” post-apocalíptica en la que quedaron. Sin embargo, ambos grupos —el de los sobrevivientes de la Avellana y el de los campamentos— no son totalmente cerrados y hay algunos flujos excepcionales. Son los personajes con nombre los que transitarán entre ambos: Andy y Ceci, por ejemplo, acabarán cediendo al consumo del meth, mientras que Fischer se desplazará entre los campamentos y la Avellana con mayor fluidez. El resto, efectivamente permanece como una masa anónima liderada por otros. Se trata de una muchedumbre solitaria y enajenada (Baudrillard, 1984; Riesman et al., 2001) que amenaza el escaso orden institucional —la familia— custodiado por James.

Conviene detenerse más en la especificidad del zombi en la novela de Wilson respecto a la tradición literaria y cinematográfica con la que dialoga. Para Moraña (2018) los zombis son los monstruos con un “pedigrí de crítica social” más elevado, ya que

aparecen asociados tanto con los regímenes de explotación que sirven a los intereses imperiales, como con la modernidad capitalista, y en vez de encarnarse en sujetos aristócratas, poseen los cuerpos de las masas trabajadoras. La potencia disruptiva del zombi surge de su condición liminal, de la paradoja de su anti-autoritarismo y de ser el monstruo de la clase trabajadora. Sobre la condición liminal, se ha enfatizado cómo el zombi es el habitante de un mundo en el cual la conciencia espacio-temporal es remplazada por un perpetuo sonambulismo que provoca en la horda una movilidad sin movimiento. Este estado de sonambulismo y unidimensionalidad —su incapacidad para relacionar acciones fisiológicas como ver o comer con sensaciones como saborear, asombrarse o sufrir dolor— repercute en que el zombi es una persona sin subjetividad, en tanto carece de experiencias acumulables que condicionen su modo de ver el mundo (Lagunas, 2018, 2020). Sin embargo, hay en esa condición liminal de cuerpo entre la vida y la muerte una dimensión revolucionaria, pues el zombi resiste la apropiación capitalista de los cuerpos muertos y conserva en su instinto caníbal un último ápice de voluntad de poder (Lauro, 2017).

En el mundo de ficción de *Zombie* la condición *in-between* del monstruo surge, no como consecuencia de un virus, ni de una reanimación mágica, sino por el carácter incompleto de una lluvia de misiles. Esto ocasiona, por un lado, que no haya en la narración el miedo al contagio que suele ser el detonante de la tensión en las novelas de zombis, y, por otro, que los cuerpos de los personajes no atraviesen la experiencia de la muerte, supervivencia que genera en ellos angustia, trauma y repulsión. Estas dos particularidades se expresan en la forma en que los personajes alcanzan su cuerpo zombi: ya no por una mordida, sino a causa de la adicción al meth que, paradójicamente, es el único recurso que les permite trascender su condición limítrofe. Los zombis en la novela

de Wilson no son una alegoría de la clase trabajadora explotada por el capitalismo; al contrario, se trata de adolescentes estudiantes, el grupo social más afín al modo de ser consumista y a la espectacularización propia del Capital. En este sentido, la condición zombi provoca una crítica contra el “hombre ideológicamente privilegiado” (Knickerbocker, 2015), ya que pone en marcha su fin, que en la novela se expresa como fin-del-mundo de los adultos.

El hecho de que en *Zombie* los personajes no sean zombis sino sean “como” zombis no elimina el potencial metafórico y alegórico del monstruo, sino que permite al mismo tiempo que una identificación, un distanciamiento irónico que, por un lado, revela el repertorio de referentes culturales con los que cuentan los personajes adolescentes para dar significado a sus experiencias, pero también desmontan su carácter sobrenatural. Si el zombi causa terror porque posee indicios familiares, como su morfología humana, el ser como zombi radicaliza esa familiaridad y deposita toda la monstruosidad en un cuerpo que es completamente humano; es decir, no se trata de un cuerpo que esté deviniendo-monstruo como ocurre con el zombi cinematográfico, sino de un cuerpo que ya es monstruoso y que busca de nuevo devenir-humano.

Una última observación que me interesa apuntar ahora está en el hecho de que el zombi es el único monstruo que es al mismo tiempo solitario y colectivo (Knickerbocker, 2015). Esto implica en la novela de Wilson que los personajes se mueven en horda para satisfacer sus necesidades básicas de socialización, pero afirman y reivindican su soledad al emprender su viaje de liberación hacia el bosque de Cthulhu. El carácter de masa anónima y sonámbula de la muchedumbre zombi encuentra su correspondiente actancial en la presencia de una figura que cumple la función de amo, lo que subordina al zombi al lugar de esclavo. El zombi clásico de cintas como *White zombie* (Harperlin, 1932)

permanece sometido al hechicero mientras este está vivo. Si llega a morir, el zombi también es liberado. En versiones cinematográficas más recientes, en cambio, el zombi se resiste a ser domesticado, como se observa en la saga de *Resident Evil* (P. W. S. Anderson, 2002), y posee un impulso anti-autoritario que pone en riesgo todas las instituciones tradicionales: el estado-nación, la iglesia, el mercado, la familia. En la novela de Wilson, esta relación amo-esclavo es reterritorializada dentro de un imaginario escatológico, de allí que la masa de huérfanos adolescentes se convierta en el objeto valioso y deseable, y, por ende, la lucha por su domesticación y conducción sea el motivo de la disputa apocalíptica entre los dos personajes carismáticos de la novela, los cuales son investidos con cualidades mesiánicas y antimesiánicas: James y Frosty.

5.2.1 Frosty, antihéroe y antimesiás

Los personajes centrales de *Zombie*, James y Frosty, son figuras que comparten un ethos mesiánico en tanto ambos poseen una misión redentora. Sin embargo, cada uno interpreta ese deber de redención desde un imaginario escatológico diferente, lo que los convierte en antagonistas. Mientras que, para James, salvar significa conservar; para Frosty implica radicalizar la destrucción. A pesar de esa divergencia, ambos personajes son caracterizados, de forma similar a lo que sucede con Acilde y Argenis en *La mucama de Omicunlé*, a partir de la relación que guardan con personajes femeninos: Ceci y Fischer en el caso del primero, Andy en el caso del segundo.

De los dos, quien posee un carácter mesiánico más consistente es Frosty. Él hereda de su abuela, quien funge como auxiliar y mentora, un relato familiar de donde aprehende la visión apocalíptica de la historia:

Me crió mi abuela paterna. Ella emigró de los Estados Unidos durante la Primera Guerra. De niña, creció en los campos de Massachusetts, bajo la tutela de un pastor fanático. Guardaba un diario donde registraba sus recuerdos de la secta. Se congregaban en un predio aislado, en la oscuridad rural de Nueva Inglaterra. Ahí esperaban el fin de los tiempos, pero nunca llegó. Como en tantos otros casos, el pastor decidió tomar el destino en sus manos y fabricar su propio Apocalipsis. Se encerró con los devotos en un granero, estaban todos presentes salvo una persona, una niña de once años... mi abuela. El pastor le había instruido que permaneciera afuera y que lanzara una antorcha al pajar tan pronto se cerraran los portones. Le dijo que sería como el arca del diluvio, que el granero los transportaría a un lugar paradisíaco. A ella le correspondía ser la portadora de la antorcha. Debía permanecer ante el fuego hasta que el último grito cesara, hasta que la última brasa se extinguiera. Sobrevivir para dar testimonio del sacrificio (Wilson, 2011, p. 40).

En este recuerdo se observan varios símbolos, referentes y secuencias narrativas que es importante destacar porque forman parte también del imaginario escatológico de Frosty. El carácter inconcluso del fin-de-mundo genera impaciencia en quienes lo esperan, lo que provoca que un hombre con determinación se haga cargo de ejecutar la catástrofe. La figura del pastor en la historia de la abuela aparece investida de un mesianismo antropocéntrico, en tanto pone en la acción humana la responsabilidad de llevar a cabo los acontecimientos del fin. Sin embargo, a pesar de que el pastor tuvo la iniciativa, fue la abuela la encargada de iniciar el fuego. Pero ella sobrevivió, lo que la dejó con un doble estado de ánimo: por un lado, contenta de ser ella quien contara la historia del cruento sacrificio de la secta; por otro, con la impotencia de haber presenciado todo desde fuera.

En *Los rituales del caos*, Monsiváis (2012) observa atinadamente que la fascinación que sienten las masas por el fin-del-mundo esconde una pesadilla: ser excluidos definitivamente del momento más emocionante y espectacular de la historia. Por eso no es extraño que en cada generación haya quien encuentre en los acontecimientos que suceden a su alrededor señales de un cercano fin-de-mundo. La

convicción de que siempre hay suficientes riesgos, crisis y vulnerabilidades para creer que el mundo está llegando a un punto cero de transmutación radical (Beck, 1998; Giddens, 2000), y que sería un horror que el fin-de-mundo sucediera sin nosotros, tiene uno de sus principales impulsores en la religión americana, cuya imaginación aparece movida desde los peregrinos del Mayflower hasta la consigna “*Make America great again*” de Donald Trump por la idea de fin y de inauguración (Bloom, 1997, 2009; Mayer, 1991), pero también por el autorreconocimiento como elegidos para llevar a cabo la tarea redentora del apocalipsis, de ahí el miedo a quedarse fuera del protagonismo de la salvación.

La abuela de Frosty, por lo tanto, importa de la imaginación teológica norteamericana, el imaginario escatológico y lo dona, en forma de relato, a su nieto quien no solo adopta del Norte la vocación mesiánica y el fervor post-apocalíptico, sino que lo mezcla con su gusto devoto por los relatos de Lovecraft, que también había desarrollado en la infancia:

Dejé de hablar del fin del mundo y me uní a las conversaciones de mis compañeros. Nos gustaban las historias de terror, los cómics y, por sobre todo lo demás, los cuentos de Lovecraft. Durante los recreos hacíamos dibujos de monstruos tentaculados y los dejábamos en los pupitres de las niñas con la esperanza de espantarlas (Wilson, 2011, p. 78).

De Lovecraft, Frosty incorpora a su imaginario escatológico el carácter cósmico de la amenaza, o sea, la presencia de fuerzas sobrenaturales que se expresan materialmente en forma de monstruos siniestros y poderosos. La figura de Cthulhu condensa para Frosty este terror sublime y es incorporada al mundo de vida de los huérfanos a través de un juego de rol que Frosty inventa para ellos: “Leemos mucho a Lovecraft en los campamentos —dijo—, así que basé mi juego en su mitología. Se centra en la idea de que Cthulhu, el dios monstruoso y primigenio de los Antiguos, vive en las

profundidades de El Pozo y que a veces se acerca al bosque para devorar huérfanos” (Wilson, 2011, p. 27). El juego de rol cumple la función de abrir en el espacio-tiempo de los participantes un “círculo mágico” que les permite acceder por medio de la imaginación a una doble vida donde es posible transgredir los valores y las normas que regulan la vida fuera del juego (Hughes, 1988; Huizinga, 2007; Romero Moreno, 2019). En este sentido, el juego inventado por Frosty se ofrece a los jugadores como alternativa de mundo, pero también como anticipo en tanto presagia las acciones que los personajes pueden emprender si quieren alejarse de su condición zombi.

El carácter del juego, por lo tanto, es apocalíptico, al revelar rasgos del mundo por venir, y emular una catástrofe virtual que deja al descubierto los vicios de los grupos sociales. Este mismo recurso aparece en otras obras de CF y literatura fantástica recientes como *Iris* (Paz Soldán, 2014) o *Nefando* (Ojeda, 2016) donde el videojuego se convierte en promesa de un mundo diferente con su propio orden y sus propios valores, a la vez que su carácter interactivo-interpasivo prepara a los personajes para habitar ese nuevo espacio-tiempo cuando este llegue. En *Zombie*, sin embargo, el que se trate de un juego de rol y estrategia en vez de un videojuego, enfatiza tanto la importancia de la imaginación del jugador para completar las historias de quien conduce la partida, como la posibilidad de generar en el juego un mundo social donde la catástrofe está controlada y es posible dar un sentido y una salida a la ruina post-apocalíptica.

La hibridación de elementos propios de la escatología cristiana con rasgos de la literatura de terror-fantástico constituye la principal fuente del imaginario escatológico de Frosty, desde la cual él asume su doble función mesiánica; por un lado, es el apóstol de Cthulhu que, a través de recursos como el juego de rol, convence a los adolescentes para que migren hacia el bosque; por el otro, dada su condición zombi es consciente de que

debe encontrar la manera de completar el fin-del-mundo y así llevar a cabo la aniquilación total.

Otro rasgo heroico tradicional que caracteriza a Frosty tiene que ver con su cuerpo y con las marcas extraordinarias que posee y que lo asemejan a un zombi a la vez que, en un horizonte mesiánico, dan cuenta del sufrimiento que ha tenido que superar para redimir a los sobrevivientes: “Tengo la cara derretida” (Wilson, 2011, p. 33), afirma. La razón es un accidente que experimentó mientras preparaba el meth: “Quería preparar una dosis fuerte de cristales algo especial” (pp. 35-36). Este acontecimiento funciona como un ritual purificador e iniciático en su trayectoria antiheroica: “Días más tarde, cuando por fin pude salir de mi lecho, me bañé en el caudal, sumergí mis heridas y lavé la sangre de mi cuerpo” (p. 36). Ya no es él mismo, su cuerpo, después del ritual mesiánico de la purificación del cuerpo violentado, ahora es también el de un zombi. Solo desde esa nueva condición es que puede completar su tarea de violencia destructiva y antihumana.

Las cicatrices que le quedaron tras la explosión son análogas a las “cicatrices del cráter” que el mismo describe como “heridas expiatorias” (Wilson, 2011, p. 93). Esta función de expiación moviliza un universo semántico con una gran potencia escatológica, el cual implica ideas como sacrificio, sustitución y promesa. Así como en el imaginario escatológico cristiano la expiación requiere de un acto cruento de inmolación que purifique al pueblo y abra las puertas del cielo para que este entre y habite simbólica e imaginariamente el mundo prometido (cuya garantía es el sacrificio mismo), en *Zombie* las cicatrices de Frosty son también las ruinas de la ciudad muerta y las llagas de los huérfanos: su auto inmolación es la redención del resto de los sobrevivientes y de los restos de mundo; él es el sustituto inminente e inmanente que, en el compromiso incondicional con su misión, no escatima los sufrimientos de su carne. Su muerte no es

exclusivamente suya, es el cumplimiento de la historia. En varias ocasiones Frosty expresa ser autoconsciente de la posición antiheroica que ocupa y se nombra a sí mismo como “un superhéroe mutante que desea dominar el mundo”, un “supervillano” (p. 33), el “Dios destructor”, el Omega, el “Caos” (p. 93), o el “Dios holocáustico del Pozo” (p. 50, 94).

El otro elemento, además del juego, que sirve como promesa y anticipo de ese nuevo mundo, es decir como objeto deseable de la muchedumbre zombi, es el meth: una dosis especial de cristales de metanfetaminas, el cual al ser ingerido conduce psicosomáticamente al individuo a un estado de éxtasis y elevación metal. Así lo experimenta Andy:

Mi percepción había estado invernando, no experimentaba lo que existía en mi entorno, había estado deambulando por la realidad como un zombie. El vaho de los cristales extendió sus tentáculos volubles, tentáculos blancos de Cthulhu, hasta enterrarse en los rincones más remotos de mi mente. Me exprimieron la velocidad de las cosas, mi entorno se desaceleró y vi... vi lo que antes no podía (Wilson, 2011, p. 27).

La adicción se convierte en un estímulo para que los huérfanos trasciendan su identidad zombi y ser libres del trauma de la catástrofe incompleta. El camino de obediencia a Cthulhu y a su enviado Frosty inicia justamente con el consumo de esa droga, por medio de la cual los huérfanos pueden despertar a una nueva realidad perceptual e imaginaria.

El mesianismo de Frosty, a pesar de estar caracterizado con varios elementos del ethos mesiánico tradicional, tiene como rasgo específico el giro destructivo; es decir, un uso excesivo de la violencia que lo conduce a él y al resto de los huérfanos a una muerte absoluta, sin un mundo-después utópico. Se trata de un antimesianismo que aparece motivado no solo por el imaginario escatológico híbrido, sino también por la complicada

relación que mantiene con el personaje femenino de Andy, con quien se obsesiona desde que la conoce. Ella es, en su camino antiheroico, la tentación donde el consorcio hombre-mujer ya no funge como muestra del dominio tal del héroe (Campbell, 2005), sino a la inversa, en *Zombie* es precisamente el fracaso de la unión el que consagra al antihéroe.

El desarrollo del ethos antimesiánico, por lo tanto, es también consecuencia de la sucesión progresiva de encuentros/desencuentros con Andy. De hecho, la primera vez que la ve representa para Frosty una epifanía: “Me imaginé que las niñas más hermosas de la Capital se encontraban en ese colegio. Que para ingresar tenían que ser diosas pálidas y preciosas. Me enamoré de ellas, de todas ellas. No me quedaría tranquilo (Wilson, 2011, p. 78).

Este acontecimiento es importante situarlo en el marco de las desigualdades que rodea la trama de *Zombie* y que se expresa, como se vio en el capítulo anterior, en la dicotomía arriba-abajo. Las chicas descienden de lo alto de la Avellana a visitar a quienes viven abajo en la Capital. Su caracterización como divinidades está atravesada por el estatus de superioridad en el que viven. Son diosas que supervisan la historia desde los cielos y en Frosty se despierta una fascinación irresistible que no puede ser contenida y, por ende, reorienta su subjetividad y subordina sus acciones a su deseo sexual, de allí que decide ir a buscarlas al Colegio y seguirlas hasta sus domicilios:

El aura de inaccesibilidad de las chicas de la Avellana se refuerza simbólicamente a través del espacio: ellas viven detrás de una colina (Wilson, 2011, p. 86). Por eso, cuando Frosty decide subir de la Capital a la Avellana, tiene que prepararse con un cortavientos y unos binoculares (p. 87). Frosty no lo sabía, pero esa misma noche en que el llevaría a cabo su espionaje una lluvia de misiles descendería de un cielo más alto que la Avellana y el mundo conocido llegaría a su fin:

Llegué a La Avellana cerca de la medianoche. El bus me dejó al pie de la colina donde se iniciaba el suburbio. [...] Sentí curiosidad. Me acerqué al árbol, era un roble con ramas gruesas. Me ajusté la mochila y comencé a escalarlo. Me acomodé en una rama sólida que crecía cerca de la cima. Desde ahí podía ver todo el suburbio. El despliegue de casas y ventanas iluminadas era impresionante. Abrí mi mochila y extraje los binoculares. Estaba a punto de escanear el paisaje cuando escuché la voz de una chica gritar desde una de las casas vecinas.

—¡Andy! ¡Andy!

Solté los lentes. Cayeron a su destrucción. Por un segundo me urgí pensando en los binoculares destrozados, en qué diría al regresar a casa, pero me olvidé de todo eso cuando vi a la niña que me señalaba con el dedo desde el patio de la casa contigua. Vestía un camisón de Emily the Strange y estaba parada al lado de una piscina vacía. Quise escaparme, pero su mirada me congeló. Estaba a punto de decir algo cuando se escuchó un sonido extraño en el cielo (Wilson, 2011, pp. 86-87).

La narración que hace Frosty de esa noche empata el desastre de la explosión con el descubrimiento del nombre de una de las chicas: Andy. Es un fin, pero también un nuevo comienzo. El estar allí, arriba, además, le permite sobrevivir. Su deseo lo salva, de ahí que tras la catástrofe permanezca en él y cuando reconozca a Andy se empeñe en completar lo que había empezado.

Al igual que como ocurre con el personaje de Argenis de *La mucama*, el mesianismo de Frosty está íntimamente asociado al ejercicio de una masculinidad dominante e hipersexualizada donde la urgencia de lo sexual convierte a la mujer en objeto-cuerpo deseable que debe poseerse, incluso en contra de su voluntad, lo que detona en el camino antiheroico de Frosty la perpetración de actos violentos que van escalando del acoso a la violación. La identidad antimesiánica se comprueba en que el proceso de degeneración en su relación con Andy va a la par que el cumplimiento de su misión redentora-destructiva. La primera vez que se encuentran es en una fiesta alrededor de Misil Clavado. Frosty se acerca a ella para hablarle de Ctulhu y del juego que inventó con el resto de los huérfanos del campamento. También le regala una dosis pequeña de

metanfetaminas. Andy le agradece con un beso “fugaz, casi imperceptible”. Ese beso, sin embargo, revela a Frosty su impericia en el cortejo. Es entonces que decide ir al laboratorio y preparar una mezcla nueva y más fuerte de metanfetaminas: “algo especial que me diera el valor para hablar con ella, para superar mi inexperiencia con las chicas” (Wilson, 2011, p. 105). Luego sucede el accidente, la cara derretida lo arroja al temor de ser incapaz de volver a hablar con Andy, de allí que esa nueva mezcla, el meth, sea la única que le dé el valor para acercarse a ella.

Las veces que va a visitar a Andy a su casa no solo intenta besarla, sino que le ofrece el meth asegurándole que así podrá ser libre de sus traumas y miedos. Al Andy obstinarse en su rechazo, Frosty radicaliza su estrategia y es a través del ataque sexual y la violación que Frosty completa su ciclo de autodivinización y está listo para llevar a cabo la aniquilación absoluta: “Bajo por la escalera metálica, el óxido me deja las manos manchadas, me quedo mirándolas, sangre y herrumbre en las palmas, las abro y cierro varias veces, manos indestructibles, manos rojas, manos del Dios de El Pozo” (Wilson, 2011, p. 64).

La ambigüedad moral de la novela se acentúa, no solo por el mesianismo agresivo de Frosty como ocurre también con Argenis en *La mucama*, sino también en que Frosty no es un embaucador y la promesa del meth sí abre la realidad traumática de los huérfanos y les permite iniciar un proceso de peregrinaje espiritual que va purificándolos y preparándolos para su encuentro con Cthulhu y el ingreso a una temporalidad distinta. Es el caso, por ejemplo, de Emma quien, llena de meth, se acerca al Pozo: “Me quedo un rato sentada, logro tranquilizarme, las hormigas mueren, me imagino que controlo la tormenta con la mente, la hago girar en otra dirección, siento que soy una diosa como las del juego de Frosty, una diosa de Cthulhu...” (Wilson, 2011, p. 45). O de las mellizas, quienes se

encargan de convencer a otros personajes como Fischer la efectividad de la alternativa de mundo que Frosty les ofrece: “Me dijeron que podría aliviar mi dolor, no solo por lo de Emma, también por el vacío de mis memorias, la culpabilidad de no poder recordar y el peso de las personas desamparadas por mi olvido” (p. 52). Justamente, tal y como sucede con el personaje de Linda en *La mucama*, es el personaje de Fischer el que detona la lucha apocalíptica entre el antimesías Frosty y James, el héroe trágico.

5.2.2 James, el héroe trágico

La estructura polifónica de *Zombie* ocasiona que el antagonismo entre los dos personajes centrales de la obra no sea tan rígido como en el modelo clásico del *Apocalipsis*. De igual forma, la proliferación de puntos de vista facilita a las y los lectores el acceso a la conciencia de algunos de los personajes que integran la masa zombi y que se debaten entre los dos imaginarios escatológicos representados por James y por Frosty. Esto da cuenta de que no hay en los huérfanos zombi un sometimiento absoluto al líder carismático, sino que cada uno emprende un camino propio con las herramientas simbólicas y materiales que tanto James como Frosty les proporcionan. Mientras que este último encarna con radicalidad la condición zombi y la misión destructiva que esta implica, James es quien rechaza con mayor determinación toda esta condición liminal tanto en el mundo como en los sobrevivientes y se aboca a intentar recuperar el mundo pre-apocalíptico a la vez que conserva las virtudes heroicas de la nobleza de espíritu, el honor y la prudencia. Su ethos mesiánico y su vocación heroica, por ende, no se desarrolla a partir del deseo de completar algo que en el pasado quedó inconcluso como ocurre con Frosty —el sexo con Andy, el fin-del-mundo que empezó la abuela—; sino de una

nostalgia por el hogar perdido y de un reajuste radical de sus relaciones emocionales con la figura paterna (Campbell, 2005):

Mi casa es grande. He vivido ahí desde que nací, junto a mis padres y Ceci, mi hermana mayor. Ahora, sólo quedamos dos: Ceci y yo. Para ella, el trauma ha sido desesperante, le ha costado lidiar con la tragedia. Desde la muerte de nuestros padres, Ceci se ha retraído, vive una vida amarga, casi nunca sale de la casa. Yo, en cambio, no aguanto la estructura. Voy solamente para dormir. Hace mucho que dejó de ser un hogar. Siempre hace frío y los ecos me dan náuseas (Wilson, 2011, p. 13).

La casa, para James, constituye ese primer universo en el que aprendió valores, prácticas y estructuras de sentimiento, y sobre ella, ambos hermanos habían construido una sensación de bienestar (Bachelard, 2000). La presencia de los padres otorga esa coherencia simbólica a la casa. Con su muerte el día de la lluvia de misiles, el hogar queda vacío, muerto como el resto de la ciudad. Solo se conservan algunos olores de lavanda y de tabaco en su habitación. Tras la catástrofe, cada objeto de la casa paterna es atribuido con una afectividad especial, ya que adquiere el estatuto de indicio de su presencia pre-apocalíptica. Así pasa, por ejemplo, con los libros y la colección de comics que pertenecía al padre de James y que este le dio como regalo antes de que muriera:

Abro la puerta del cuarto contiguo, está oscuro en el escritorio de papá. Aparto las cortinas de terciopelo para que entre un poco de luz. El ambiente se ilumina, pero es pálido, espectral, saturado de pequeñas partículas suspendidas en el aire añejo. Los libreros de cerezo están atiborrados de tomos antiguos y polvorientos, pero no contienen lo que busco. Lo que necesito está en un recipiente más humilde, debajo del escritorio de papá, en una caja de cartón. Después del Holocausto, guardé los cómics que me regaló en su lugar original, donde pertenecen (Wilson, 2011, p. 66).

James es un héroe que se resiste a abandonar el hogar, de ahí que añore continuamente el espacio-tiempo antes de la catástrofe, sentimiento que se expresa en lo cuidadoso de las descripciones que hace de los espacios que su padre habitaba, la atención que pone en las texturas, la iluminación y los colores. Los cómics, en este resto de

cosmos, se convierten en sustituto de la voz del padre, en tanto proveen de referentes y aspiran a dar significado y orden al mundo post-apocalíptico de James.

La ausencia de los padres sitúa a James en una posición nueva, la de garante del orden y protector del núcleo. Este apego a la jerarquía familiar deja en evidencia el orden patriarcal que imperaba en la familia de James, donde el hombre-padre es el centro y tanto la esposa como los hijos le pertenecen y, ante su ausencia, no es la hija mayor, en este caso Ceci, quien asume el rol de autoridad, sino el hombre, James. Ese mandato implícito de la masculinidad autoritaria (Connell, 2003; Schmukler et al., 2014) de James que lo obliga a cumplir con su función protectora será uno de los móviles de su ethos mesiánico y de su comportamiento heroico.

El otro móvil también se relaciona con su masculinidad y tiene que ver, como en el caso de Frosty, con el vínculo erótico-afectivo con Fischer. James tiene su iniciación sexual con Ana, pero no es sino hasta que conoce a Fischer cuando se enamora por primera vez. A ella la conoce porque es amiga de Andy, su vecina de la Avellana desde la niñez. Fischer vive en uno de los campamentos, con cuatro huérfanos más. Allí, James va a buscarla una noche, pasan juntos el tiempo de la fogata y, tras confesarle que su padre le puso ese nombre por el personaje de la serie de CF *Star Trek*, Fischer lo besa: “Es la primera vez que alguien me besa desde que conocí a Ana. No quiero que se acabe nunca” (Wilson, 2011, p. 31).

A medida que la relación con Fischer se profundiza, James, imbuido en su rol paterno, siente la necesidad cada vez más apremiante de cuidarla, especialmente de Frosty. Cuando Fischer, cuya identidad zombi se expresa en una reactivación constante de la culpa, le cuenta que ha estado conversando con él, James responde agresivamente: “No te acerques a ese idiota. No sabes con quién te estarías metiendo [...], no te vayas a

acercar a esa basura, no sabes lo que te conviene.” (Wilson, 2011, pp. 52-53). Esta sobreprotección lo lleva a querer tenerla cada vez más cerca, vigilándola. Inclusive cuando la invita a dormir en casa con su hermana Ceci, James irrumpe de madrugada para verificar que efectivamente esté durmiendo.

La razón por la que James siente tanto miedo de Frosty tiene que ver con que se trata de una figura que encarna el caos, lo indeterminado y la muerte. La creencia en Cthulhu y el uso del meth son los dos principales factores que hacen que James lo considere un “loco”, una “basura”, un “monstruo”, un “castigo cósmico”. Es todo lo opuesto a lo que representa(ba) su casa, por ello la alternativa de mundo que él representa y anuncia a los demás huérfanos, para James no es más que un peligro, un embaucamiento que enajena a quienes lo oyen hasta conducirlos al suicidio. Frente a ello, James ofrece a Fischer un mundo no más real, pero sí más ordenado donde él, como un padre —como el padre que Fischer quiere recordar y reencontrar— abre sus brazos para cuidarla y ella asume la posición de ser cuidada sin rechistar. Esta recuperación de mundo, James la intenta contándole relatos diferentes sobre cómo era su vida en el pasado. Recordemos que Fischer es amnésica y que su memoria no retuvo casi nada de lo que ocurrió antes del estallido. Para suplir esa carencia que la agobia, James le ofrece pasados halagüeños y confortantes: “Él es mi guía al pasado, [...] me crea memorias apócrifas, memorias nuevas para que tenga algo que recordar” (Wilson, 2011, p. 37).

Frosty, en cambio, representa para Fischer una apertura no del pasado, sino hacia el futuro: él “ve a los muertos” y sabe la forma de llegar hasta ellos. Por eso Fischer acepta su camino en vez del de James: “Sé que [James] me quiere, que se preocupa por mí, pero él no entiende, sólo juzga. Los cristales me entregan el alivio que buscaba, que jamás me hubiese imaginado posible” (Wilson, 2011, p. 72).

La trayectoria heroica de James está llena de derrotas. Primero, las adolescentes buscan salir de su esfera de protección. Ceci empieza a esconderse para consumir el meth; Andy, quien está enamorada de James desde la infancia, se decepciona porque prefiere a Fischer y le pide que deje de hacerse el “preocupado” y se vaya con su “princesita” (Wilson, 2011, p. 42); y Fischer empieza a fingir que duerme las noches que pasa en su casa, cuando en realidad está disfrutando los efectos del meth. Cada desaparición, primero de Ana, luego de Ceci, y por último de Andy y Fischer, representan fracasos cada vez mayores en su misión salvífica. En eso radica la tragedia de su heroísmo, en que, a pesar de ser el último modelo de los valores y el orden del mundo pre-apocalíptico, sus acciones y sus palabras son insuficientes para evitar que el resto de los personajes caiga en las perversas manos de su enemigo, en lo desconocido, en la muerte. James, no obstante, persevera en su comportamiento emblemático; no se degrada, como ocurre con Frosty, de allí que conserve sus rasgos heroicos y no se degenera en antihéroe. Sin embargo, la preocupación obsesiva por las mujeres que considera bajo su cargo, sí va distorsionando la imagen que los demás tienen de él: es el vestigio vivo de un espacio-tiempo al que es imposible regresar. Esta distancia que se va creando entre él y el resto de los personajes no lo hace cuestionar esos valores que representa, al contrario, se empodera aún más como modelo de virtud.

Su trayectoria dramática, sin embargo, y ese es otro rasgo determinante de su tragedia, no le ofrece ningún tipo de recompensa o reivindicación. A pesar de que Fischer, en el último momento de su vida, admite que James siempre tuvo razón y que era el único que no vagaba “sin rumbo entre las cuerdas y los árboles”, porque “siempre supo” lo que pasaba en El Pozo; a pesar de ello, James se queda solo. Es el fracaso del modelo

prometeico redentor. Es el peor fin para un mesías: que ya no haya nadie más a quien salvar.

5.3 *Plop* y los tipos entre las ruinas

Se señaló en los capítulos anteriores que *Plop* es una distopía antievolutiva donde la catástrofe civilizatoria devuelve a los sobrevivientes a una organización tribal y un estado de vida caracterizado por la barbarie. El espacio, reducido a *terrain vague*, se muestra vacío de significado y, por lo tanto, abierto a procesos de reterritorialización por parte del Grupo, los cuales quedan una y otra vez frustrados por la figura ominosa del Comisario. El mundo post-apocalíptico de *Plop* no tiene la impronta optimista, ni vindicatoria de la escatología cristiana, sino que en su especulación antropológica aparece sesgado por un fuerte pesimismo. Lo que queda después de la catástrofe no es una repetición de lo ya existente, mucho menos la irrupción de una novedad radical; en cambio, es la maximización del deterioro y de la precariedad (Steimberg, 2012).

Así como los lugares de la escueta cartografía de la llanura son despojados de toda afectividad al punto de que su nombre es meramente deíctico (el árbol, el almacén, el pozo, la plaza), la profundidad de los personajes también es reducida al mínimo, quedando simplemente como *tipos* literarios; es decir, el ethos de la mayoría de los personajes permanece estable y sin contradicciones. Incluso son nombrados por una función cuasi arquetípica, donde el nombre precede y condiciona —llena— la identidad del personaje, como es el caso de la Guerrera, la Esclava o el Mesías. Otros personajes como el Urso o el mismo Plop, reciben su nombre por alguna condición fisiológica o un

evento que marcó el día su nacimiento. El Urso se llama así porque es corpulento y Plop porque ese fue el ruido que hizo al caer en el lodo cuando nació.

Además de considerar este despojo de profundidad en los personajes como un paralelismo estructural con los espacios devastados y residuales, si se piensa en las coordenadas del antagonismo apocalíptico tradicional, este también es disuelto casi por completo dado el triunfo absoluto de la barbarie sobre la civilización, del mal sobre el bien. La particularidad de la novela, en este dualismo maniqueo, es que a diferencia de *Zombie* o *La mucama* donde es posible acceder a la conciencia de numerosos personajes quienes además desempeñan distintas funciones, en *Plop* impera una visión homogénea del mundo de ficción desde el punto de vista protagónico de Plop. No existen donantes ni auxiliares en su camino (anti)heroico, porque en el ethos bárbaro predomina el egoísmo y la soledad.

5.3.1 Plop, el héroe bárbaro

Analizaremos el personaje de Plop en su dimensión sintáctico-semántica de heredero y de soberano. La primera función define su lugar en relación con los personajes de la esfera privada; y la segunda, con los personajes de la esfera pública. De igual manera, ambas funciones se suceden en la trayectoria heroica del personaje, la cual se enmarca dentro del ethos de barbarie que rige las relaciones al interior del Grupo. En este sentido, el viaje de Plop subvierte totalmente las virtudes del héroe convirtiéndolo en un héroe bárbaro. Este recorrido tiene dos etapas; primero, el personaje se configura como heredero dentro de la relación filial, lo que lo constituye, además, como destinatario de un objeto valioso; y, en un segundo momento, el personaje emprende un camino de ascenso

social, basado tanto en el ejercicio de la barbarie como en la acumulación de otros objetos valiosos.

La infancia de Plop aparece condicionada por dos accidentes: la muerte de su madre y la adopción de la vieja Goro, y la posición social —el estamento— al que pertenece por nacimiento. La muerte de la madre ocurre en condiciones que revelan la geografía hostil, tanto física como humana, en la que vive el Grupo. La Cantora, miembro de la Brigada de Recreación donde se dedicaba a entretener a los Secretarios de Brigadas y al Comisario, da a luz en medio de una migración: “lo parió caminando, atada al borde de un carro, medio colgada, medio arrastrada” (Pinedo, 2007, p. 13). Detrás de ella, en la Brigada de Servicios, va una mujer anciana, la vieja Goro, quien solo escuchó un ruido “sordo, amargo, en el charco de barro que tenía delante” (p. 15) y decide levantar al bebé que había caído en el lodo.

El primer distanciamiento de la figura materna ocurre cuando la vieja intenta darle el bebé a la Cantora, quien “lo miró, balbuceó algo y no habló más ni cantó, ni le dirigió otra mirada. Nunca más” (p. 16). Esta representación de una maternidad distópica expresada en el abandono y la indiferencia concuerda con el territorio ruinoso y post-apocalíptico que habitan los personajes y con el ethos bárbaro que los caracteriza. No existen las familias, en tanto espacios seguros para la reproducción social y la socialización del individuo en valores como la bondad y la compasión.

No obstante, entre la Cantora, que solo se hacía cargo de amamantar a Plop, y la vieja Goro, que hacía todo lo demás, Plop logra sobrevivir hasta la siguiente migración. Cada cierto tiempo, debido a la escasez de alimentos y a la amenaza de otros Grupos, había que marchar hacia otro Asentamiento. Antes de salir, el Grupo de Plop tenía la costumbre de realizar una Asamblea de depuración en la que se deshacían de los débiles y

enfermos que podían retrasarlos en el camino. El comisario pasaba lista y, si alguien no respondía, automáticamente era desechado. Después de matarlo, elegían si echaban el cadáver al fuego o si lo “reciclaban”. La madre de Plop permanece en su mutismo y es reciclada: “fue un cañaveral de manos [...]. La aguja entre las cervicales, el despellejamiento, la carneada” (Pinedo, 2007, p. 18); y su hijo solo conserva de ella un fémur. Cuando llega el turno del pequeño en la lista, la vieja Goro responde por él y se lo apropia. En ese momento, Plop deja atrás por completo el hogar materno y con ello las tareas de la Brigada de Recreación, y pasa a vivir con la vieja Goro, que se encargaba de limpiar mugre y palear tierra (p. 23). Esta transacción pone en evidencia que los únicos vínculos que se establecen entre los personajes son de propiedad y pertenencia. En eso radica la barbarie humana de la novela, en que la esfera económica ha subordinado al punto de la aniquilación a las otras esferas (política, religiosa, erótico-afectiva). Las vidas son codificadas desde una racionalidad estrictamente económica (Sánchez Idiart, 2016): los desplazamientos son motivados por la escasez, los cuerpos de los muertos son devorados a causa del hambre, los cuerpos de los vivos son evaluados e intercambiados en función de su utilidad.

Precisamente, los cuerpos de los personajes, al igual que los objetos desperdigados por la Llanura, poseen una condición residual y ambivalente (Giuggia, 2020); por un lado, son cuerpos sobrevivientes, en tanto su único deseo es mantenerse con vida sin importar lo que haya que hacer; por el otro, esa vida es precaria —es prescindible— ya que es una vida que se “usa” y que es desechada cuando deja de servir a los fines del Grupo. Este “uso” del otro tiene en el mundo de ficción connotaciones sexuales y de muerte. El cuerpo del otro, cuando está vivo, puede poseerse por instinto y por necesidad, pero sin ningún lazo afectivo que medie el encuentro; muerto, el cuerpo se convierte en objeto de saqueo:

la carne es comida, los huesos se guardan como trofeos y lo que sobra se da a los animales. La distinción establecida por Agamben (1998) entre “nuda vida”, *zoé* y *biós* ayuda a comprender mejor la cualidad de vida de los personajes. Quienes pertenecen a las Brigadas de Recreación y de Servicios poseen una *zoé*, en tanto mera vida natural y reproducible, pero carecen de *biós* como existencia política, en tanto son incapaces de bien vivir y están excluidos de todo beneficio y privilegio en el Grupo.

La barbarie post-apocalíptica de *Plop* reduce la *zoé* de los personajes a nuda vida ya que su vida se vuelve eliminable por el vigor de la ley del soberano que los expulsa del orden legal y aun su condición de seres vivientes queda a expensas de la voluntad del soberano. A medida que logran escalar a otras Brigadas, sin embargo, y convertirse en Secretarios, los personajes obtienen algunos cuidados que disminuyen su vulnerabilidad, pero solo el Comisario, quien está en el punto más alto de la jerarquía, es el que logra un bien vivir (*biós*) que le permite habitar en la excepción de la ley del tabú. Se trata de vidas sin poder y vidas con poder.

La estabilidad del Grupo depende de que el soberano mantenga esa distinción y ese orden, de allí que el tabú funcione como ley y como dispositivo de control. En el *terrain vague* de *Plop* la vida humana es despojada de todo lazo afectivo, por lo que los tabúes fundacionales —no solo de la tragedia clásica (Hobby, 2010), sino incluso de la civilización (Freud, 1991)—, el parricidio y el incesto, pierden relevancia y su transgresión se convierte en práctica común. En esta distopía antievolutiva, un nuevo tabú despliega su condición de “horror sagrado” a través del cual impone las prohibiciones que organizan la vida y rigen las relaciones en el Grupo. Es el tabú de la boca: los personajes no pueden comer con la boca abierta, no pueden hablar, no pueden llorar, no pueden besarse. Tampoco uno puede mirar la boca del otro. Son prohibiciones que carecen de

toda fundamentación lógica y, de la misma manera que sucede con la catástrofe civilizatoria, no tienen un origen identificable; sin embargo, los miembros del Grupo aceptan con naturalidad esas restricciones.

La reducción de la boca a órgano digestivo aniquila el rostro en un sentido levinasiano. Para el filósofo judío, el rostro describe no solo la cara sino también la espalda o el cuello, ya que a través de ellos puede percibirse el grito de placer, de dolor o de sufrimiento; y es únicamente a través de la mirada del rostro del otro que surge la empatía por su condición humana y que se instaura la primera exigencia ética: “no matarás”. El rostro, escribe Levinas, “es lo que no puede matarse” (1991). En este sentido, la prohibición de no mirar la boca funciona de forma semejante a la mirada del rostro en Levinas ya que, en *Plop*, el sometimiento al tabú dificulta la formación de lazos afectivos y empáticos. Ninguna vida en la distopía perpetua de *Plop* merece ser llorada ya que no hay ninguna estructura de sentimientos que dignifique los cuerpos de los que son violentados o mueren (Butler, 2020). No hay, tampoco, duelos ni ritos funerarios, solo un ánimo antropófago que demuele cualquier posibilidad de sentir algo por y con el otro.

El ethos bárbaro de *Plop* se funda sobre ese tabú, al igual que sucede con el resto de los miembros del Grupo. Él aprehende los códigos de comportamiento y se somete a ellos porque sabe que es la única forma de sobrevivir en un mundo donde la vida propia se codifica como el máximo objeto valioso y deseable al que se puede aspirar. Estas condiciones disuelven tanto el modelo clásico de héroe de Propp como el modelo mesiánico tradicional. No hay donantes, ni adversarios ni agresores, pues todos en el Grupo comparten el mismo ethos violento e individualista. La presencia de otros Grupos es, en este sentido, accidental y representa una amenaza del mismo modo que el piquete de una cucaracha o los fierros desperdigados en el lodo.

Sin embargo, el lazo filial que Plop establece con la vieja Goro abre un espacio mínimo de libertad para la transgresión del tabú, por donde los afectos se abren paso de forma recíproca, lo que otorga una nueva función a los personajes y los eleva de rango. La vieja se convierte en donante de su único y más valioso saber, la lectura, y Plop asume el lugar del destinatario. El proceso de enseñanza-aprendizaje es descrito con el mismo tono escueto y desapasionado del resto de la novela, pero no por ello deja de ser emotivo:

La noche era oscura. La vieja caminaba y caminaba. Plop empezó a asustarse. No tenía ni un cuchillo encima. Se agachó y agarró un palo.

—Soltá eso, maricón de mierda —ladró la vieja.

Obedeció sin dudar. Caminaron un rato y llegaron a un lugar con pilas y pilas de basura y hierros retorcidos. Entre ellas se formaba un claro, en el que se veía un resplandor: tres fogatas rodeadas de gente en cuclillas. Plop se paró, a la defensiva.

—Seguí, tarado.

Plop siguió.

La vieja se acercó a un grupo, que al verlos quedó en silencio.

—Alumno nuevo —dijo la vieja, lo dejó y se fue hasta la fogata más lejana.

—Sentate, pónete cómodo —dijo un viejo panzón.

Los miró. No conocía a ninguno, no eran del Grupo. Si no hubiera sido porque podía ver a la vieja Goro allá lejos, habría salido corriendo. Le pusieron un papel en las manos. Tenía dibujos y símbolos. Enseguida se acordó del que guardaba la vieja entre las tetas. Levantó la cabeza asustado. [...]

El viejo panzón dijo:

—La eme con la a, ma. La pe con la a, pa (Pinedo, 2007, p. 64).

El motivo de la herencia provee de una incipiente estructura de sentimientos a la relación entre Plop y Goro que favorece la transgresión del tabú. Así como la vieja lo rescata de ser comido por los chanchos el día del parto en el que su cuerpecillo cae al lodo y se resiste todo el tiempo a “usarlo”, Plop no consigue comérsela cuando ella muere y, además, la llora. En la relación que ambos construyen la racionalidad económica es marginada, el utilitarismo de los cuerpos es remplazado por un incipiente deber de cuidado, el cual hace posible que se efectúe la relación destinatario-destinador. Solo fuera del tabú, es posible la donación.

Si bien es cierto que el hecho de que Plop —en tanto aprendiz y heredero de la vieja— tenga la capacidad de leer lo vincula de una forma diferente con el Grupo y le otorga un lugar simbólico de privilegio, eso no lo exime de sus tareas como servidor ni modifica la vulnerabilidad de su vida en esa posición subordinada. Debido, justamente, a ese riesgo recurrente de morir a causa de la voluntad arbitraria de sus superiores, Plop decide, aun en contra de la voluntad de la vieja Goro, comenzar su camino heroico movido por un único deseo: convertirse en el Comisario, función que le garantiza la sumisión del resto del Grupo y, por lo tanto, su supervivencia por más tiempo.

Como sucede en el caso de Acilde, el protagonista de *La mucama*, el viaje heroico de Plop comienza con un doble alejamiento de sus figuras maternas. En primer lugar, la muerte de su madre biológica, la Cantora, y, en segundo lugar, la desobediencia a su criadora, la vieja Goro. Ambas separaciones están mediadas por un rito iniciático que consiste en aceptar públicamente y junto con otros hombres y mujeres de su Brigada, las prohibiciones del Grupo: “¡Nunca voy a mostrar la lengua!”, “¡Mi saliva queda en mi boca!”, “¡La comida se mastica, nadie la mira!”, “¡Si se grita no se ve la boca!”, “¡En boca cerrada no entran moscas!” (Pinedo, 2007, p. 32), con lo que comienza a incorporarse el ethos bárbaro del Grupo. Esta ceremonia es reforzada por una serie de golpes que el Secretario de Brigada infringe sobre los cuerpos de los iniciados entre cada declaración. El compartir esta experiencia con el Urso y la Tini crea entre ellos tres una incipiente fraternidad de pares que es vivida, sin embargo, de forma diferente por cada uno. Mientras el Urso y la Tini comienzan a construir una relación profunda e íntima de amistad, Plop considera a ambos como objetos valiosos que le servirán para avanzar en su camino heroico.

Después de su iniciación, Plop recibe de parte del Secretario la primera tarea: limpiar la letrina del Comisario General. Esta prueba se agrava cuando es acusado de transgredir el tabú de la tribu al mostrarle la lengua a la mujer del Comisario. Plop es llevado a juicio y, si bien el veredicto no es tan grave —un día estaqueado y convertirse en servidor de la mujer para limpiar sus genitales cuando ella lo deseara—, Plop se da cuenta de que no puede permanecer mucho en esa Brigada por lo que decide buscar una vía rápida para salir de allí.

El personaje del Comisario desempeña dentro del Grupo la función del soberano, entendido este como aquel que ostenta el poder para la administración de los cuerpos y la gestión racionalista de la vida (Derrida, 2010; Foucault, 2002). En *Plop* el Comisario, al estar por encima del resto de los miembros del Grupo, tiene el derecho de dejar vivir y hacer morir a quien él desea. Esa superioridad lo coloca en una situación ambivalente respecto al tabú. Mientras que en la esfera pública es el encargado de vigilar que las prohibiciones sean acatadas por cada miembro, así como de castigar a quienes intentan escapar de su control, en la esfera privada posee un margen de libertad que le permite transgredirlo siempre y cuando no sea descubierto por los Secretarios de cada Brigada. La capacidad para manejar este doble juego es la que garantiza su supervivencia en el cargo, pero también dentro del Grupo. Se trata de una soberanía despótica, un “reinar sin compartir”, donde los privilegios de ser Comisario ubican al sujeto que ocupa ese cargo en la parte más alta de la jerarquía social del Grupo y le facilitan abusar utilizando los cuerpos y disponiendo arbitrariamente de las vidas de los demás.

En el camino del heroísmo bárbaro de Plop, cada prueba es descrita como un “escalón”, imagen que provoca un doble efecto, pues evoca tanto la posibilidad de que dicho peldaño sea usado para subir o para bajar, de ahí que en el caso de Plop ese camino

represente al mismo tiempo un ascenso y descenso donde, si bien es cierto que obtiene cada vez más poder y libertad, también cada paso lo acerca más a su destino fatal de muerte, deshecho y reciclaje.

El ascenso y la caída de Plop aparecen asociados tanto a los usos y abusos del tabú como a la acumulación de objetos valiosos. Desde el comienzo de su viaje heroico, Plop descubre que la soberanía del poder es un artefacto producido y mantenido a través de coacciones disciplinarias y mecanismos de dominación; entiende, por lo tanto, que el camino para cumplir su deseo no está fuera del ethos bárbaro que regula las relaciones al interior del Grupo, sino que tiene que ver con una administración flexible de él. En el primer escalón, que implica también el distanciamiento definitivo del mundo de la vieja Goro, Plop logra sacar provecho de su castigo con la mujer del Comisario, con quien establece un intercambio sexual que implica un uso lúdico de la boca, es decir, una transgresión del tabú. La mujer del Comisario cede ante ese placer y, sometida a su deseo, empieza a usar con mayor frecuencia a Plop. La irracionalidad de su deseo concede a Plop la facilidad para manipularla y crear una situación en la que ella parezca la trasgresora y él la víctima, por lo que, ayudado por el Urso y la Tini, los Secretarios son llevados hasta uno de los lugares de sus encuentros. Así descubren el delito de la mujer y ejecutan sobre ella y sobre su esposo la sanción correspondiente: “El despellejamiento, dada la gravedad del delito, fue sin aguja previa [...]. El marido no podía desconocer eso. Fue declarado cómplice. Lo transfirieron de Comisario General a Voluntario Dos [...]. A la segunda semana murió” (Pinedo, 2007, p. 38).

En cuanto a la acumulación de objetos valiosos, Plop, además de poseer el saber de la lectura heredado por la vieja Goro, y la presencia del Urso y la Tini, encuentra en una de sus caminatas por la llanura un viejo depósito lleno de cajas: “No todo era comida.

Muchas cajas estaban llenas de objetos cuya utilidad no podía imaginar” (Pinedo, 2007, p. 98). En la lógica economicista de la tribu, mientras más objetos valiosos se poseen, más poder se tiene; y Plop, con ese descubrimiento, adquiere, sin ser todavía el Comisario, un estatuto cuasi sagrado en el Grupo.

Con la posesión de esos objetos a su favor, la vida de Plop se aleja cada vez más de la condición reciclable de *zoé*, y se acerca al bien vivir de la *bíos* adquiriendo mayor inclusión política como líder carismático; por un lado, su comportamiento es astuto y manipulador con aquellos que ocupan puestos de poder, como ocurre con el Subsecretario de Brigada a quien engaña con sexo para después darlo de comer a las ratas —es ese el segundo escalón—; pero, por otro lado, genera prácticas y discursos que ejercen fascinación y temor en los miembros de la Asamblea, los únicos con la capacidad de elegirlo como Comisario. Algunas de esas prácticas son sobornar con comida a los amigos del Comisario (Pinedo, 2007, p. 106) y formarse un grupo de seguidores “elegidos” llamado “La Secta”, de cuyos cuerpos podía disponer tanto sexualmente como en combate, a cambio de mejor y mayor alimento (p. 102). Llegado el momento preciso, Plop decide convocar una votación extraordinaria para la elección de Comisario y la Asamblea lo respalda. Es el tercer escalón.

Tras haber cumplido su deseo de ser Comisario, el ascenso de Plop se convierte en estancamiento y caída, a medida que va perdiendo los objetos valiosos que había acumulado y las transgresiones del tabú en su práctica sexual resultan cada vez más difíciles de ocultar. La legitimidad del soberano frente al Grupo empieza a perderse cuando Plop ya no es capaz de mantener los sobornos ni el abasto de comida ni a los Secretarios, ni a los miembros de la Secta. Esto ocurre después de que el depósito es reducido a cenizas por sus enemigos y, al ver las llamas, todos los miembros del Grupo

descubren su ubicación. El objeto, al estar al alcance de todos, pierde su valor: “la gente parecía una jauría sobre un cadáver. Se llevaron todo. Hasta los trapos que él [Plop] usaba para cubrirse en la noche” (Pinedo, 2007, p. 132). La otra acción que acelera su descenso está relacionada con la obsesión que adquiere con el cuerpo de la Esclava, mujer a la que domestica como si se tratara de una bestia: la ata por las noches para que no escape y la entrena en el sexo oral, práctica a la que ella se somete incondicionalmente. Esta experiencia otorga una revelación a Plop que confirma que sus valores, prácticas y creencias comienzan a alejarse de la ley del Grupo: “Le gustó, le gustó mucho. En el camino de vuelta al Asentamiento, pensó que mientras nadie se enterara podía repetirlo. El tabú era una cosa estúpida” (p. 116). El hecho de que Plop empiece a usar con mayor frecuencia el cuerpo de la Esclava, provoca que deje de usar a los demás. Este cambio de hábito es también un alejamiento del flujo incesante de cuerpos que mantenía el orden del Grupo. Al Plop quedar fuera de él, los miembros de la Secta, su círculo más cercano, y el Grupo en general empieza a molestarse y a romper su lealtad. La exclusividad en el uso de los cuerpos aparece como síntoma de debilidad y provoca sospecha, descontento y malestar: “En el Grupo no era normal que dos personas estuvieran siempre juntas y en exclusividad. Era raro. Algunos lo miraban mal” (p. 83).

Ante la incapacidad de sobornar a los Secretarios, Plop acude al primer objeto valioso que había obtenido, la lectura, y organiza una fiesta: “Tenía todo calculado. Tenía que conseguir que fueran felices, que lo siguieran” (Pinedo, 2007, p. 139). El declive del líder carismático se expresa en el abandono de sus seguidores. En medio de la fiesta, Plop empieza a leer los legajos que le heredó la vieja Goro, a fin de suscitar el mismo efecto de la fiesta de cambio de ciclo: el refuerzo de la cohesión social en torno a la idea de la Gran Extinción y la Recombinación, pero nadie lo escucha: “El leía. Lo ignoraban. Tiró los

papeles al suelo, al barro. Se dio cuenta de que debía tomar el machete y salir a cortar, a matar, pero no tenía ganas” (p. 140). La pérdida de los objetos valiosos se relaciona directamente con el ejercicio de su ethos bárbaro; sin ellos, el ímpetu de su fuerza desaparece.

La situación de Plop alcanza su punto más bajo cuando el último objeto valioso, sus aliados el Urso y el Tini, se transforman en sus adversarios. No porque ejerzan un poder semejante a él que amenace su vida, sino porque cometen acciones en contra de su soberanía, intentando salir de su dominio. El desenlace de ese reencuentro entre los tres personajes, narrado como una batalla apocalíptica, es el que entierra todas las posibilidades de impedir su ruina. Su vida vuelve a quedar desnuda y es fácilmente excluida. Plop, nacido del barro, es desechado por sus últimos acompañantes en un pozo donde entre el lodo y las heces espera su muerte. En el imaginario escatológico de la novela, el héroe bárbaro, igual que el héroe tradicional, regresa al punto de donde partió, pero no convertido en la figura salvífica de la estructura clásica, sino como personaje solitario, agotado y sin valor. Plop nació entre el barro y muere allí. Afuera, sobre los restos de su cuerpo, un nuevo Comisario empieza su ciclo de ascenso y de caída.

La focalización que emplea la novela desde el personaje de Plop constriñe al lector al ethos bárbaro del héroe, del mismo modo que instala, durante el acto de lectura, el punto de vista del soberano (sus juicios y sus expectativas) como sentido común. Es este uno de los rasgos más notables de *Plop*: la posibilidad de ser empáticos con la estructura de sentimientos de personajes anclados en la barbarie del mundo post-apocalíptico de la Llanura. En ese escenario hegemónico y casi absoluto, sin embargo, hay unos pocos personajes que intentan un bien vivir fuera del ethos bárbaro y ofrecen, desde su cuerpo,

una resistencia férrea a la dominación, al mismo tiempo que enarbolan valores distintos que irrumpen como alternativas agresivas y antagónicas.

5.3.2 Los a(nta)gonistas: cuerpos enfrentados y la agresión de la esperanza

Hemos señalado cómo en la distopía post-apocalíptica de *Plop* se configura una estética de la supervivencia al interior de la novela donde la exclusión y la inclusión política de los personajes está condicionada por el grado de su afectividad y su sujeción a la ley del tabú (Sánchez Idiart, 2016). Plop, el protagonista, emprende un camino heroico, desde las coordenadas del ethos bárbaro, por medio del cual se convierte en soberano y obtiene el poder necesario para administrar tanto los cuerpos como las vidas de los demás personajes. No obstante, hay cuatro personajes que desmarcan el uso de su cuerpo fuera de la lógica pulsional y economicista que rige al Grupo. Se convierten por lo tanto en personajes agónicos, ya que siempre están en lucha (Bobes Naves, 2018), y antagónicos pues poseen objetivos opuestos a los del protagonista. Cada uno, además, ofrece valores alternativos al sentido común de la barbarie que impera en la Llanura, desde donde se abren a otras sensibilidades más allá del tabú. Me refiero a la amistad, la dignidad y la esperanza.

La Tini y el Urso

El momento compartido del rito iniciático se convierte en un punto de identificación para Plop, el Urso y la Tini, quienes empiezan a acompañarse en la realización de sus actividades cotidianas de supervivencia: “Andaban juntos. Buscaban su comida [...] Por la noche se juntaban en algún rincón tranquilo del Asentamiento. Cocinaban. Se reían”. La búsqueda y creación de un espacio-tiempo propio, ajeno al del

resto del Grupo, comienza a construir entre ellos un sentido de comunidad fundado sobre el compromiso de cuidado mutuo. Este pacto implícito permite, gracias al uso lúdico de los cuerpos, la fuga momentánea de la esfera del soberano y la suspensión provisoria de la ley del tabú: “Cuando comían el juego era «te vi la lengua». Dicho en voz baja” (Pinedo, 2007, p. 52). El juego aparece en *Plop* acompañado siempre de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente (Huizinga, 2007). Se convierte en semillero de una nueva cultura que basada en la alegría y la despreocupación abre una fisura en el muro de la barbarie. Esta capacidad creadora y creativa del juego vuelve a presentarse cuando Plop tiene a su Opa, una niña “retardada” y juega constantemente con ella. En ese tiempo él se “concentraba” y se abstraía de la Llanura, ni siquiera notaba que Plop estaba detrás de ambos vigilándolos: “Estaba frente a su Opa. Le tapaba la carita con una mano y decía: — No ta. ¿Onde ta? ¡Acá ta! —La Opa se reía a carcajadas, el Urso también. Podían pasar mucho tiempo así. Y Plop los miraba” (Pinedo, 2007, p. 123).

La comunidad de pares se fortalecía en esos momentos donde la reciprocidad de la lealtad se mostraba por encima del comportamiento bárbaro, y con ello anticipaba un modo distinto de estar-con y de estar-en-el-mundo. Así ocurría cuando la Tini bailaba. El Urso y Plop la miraban excitados, pero ese deseo no desataba en ellos el instinto de usarla. Al contrario, “el sexo no valía perderse la visión de la Tini moviéndose, temblando, saltando, subiendo y bajando” (Pinedo, 2007, p. 53). Este ethos alternativo se construye desde un uso antihegemónico de los cuerpos, desde la contemplación en vez del instinto frenético, desde el auxilio en vez de la violencia, y desde una consideración trascendental de las experiencias de los sentidos (un salir del mundo por medio del cuerpo) opuesta al hedonismo inmanentista.

Los momentos de fractura de la solidaridad se hacen evidentes cuando el Urso y la Tini adquieren un nuevo vínculo en común que Plop no es capaz de entender: la maternidad y la paternidad. En los mundos post-apocalípticos de la novelística de Pinedo, especialmente en *Plop* y en *Frío* (2013), el espacio-tiempo de la crianza brota de forma excepcional como un lugar de ternura, cuidado y esperanza que debe protegerse del caos y la barbarie circundantes. Por eso el Urso carga siempre a la Opa en su pecho, para que no se la coman los cerdos ni se la robe alguien del Grupo. De igual forma la Tini asume el compromiso de protegerla: “Le juraron que, pese a que no servía para nada, no iban a reciclarla. Que la iban a cuidar” (Pinedo, 2007, pp. 70-71).

La incapacidad de Plop para acompañar y comprender las mudanzas éticas de sus amigos o empatarlas con sus objetivos de ascenso social desata en él un aumento de la barbarie. Primero, Plop empieza a sentirse cada vez más alejado de ellos y, cuando trata de acercarse, la Tini no puede más que explicarle la incompatibilidad de sus ethos:

—Los amigos son los que quieren lo mismo que uno. Los amigos son los que están junto a los amigos —dijo el Urso.
—Y yo estoy con ustedes —argumentó Plop.
—Vos querés otra cosa. Vos querés más que nosotros —dijo la Tini (Pinedo, 2007, p. 84)

Una vez que es Comisario y posee todo el poder para disponer de las vidas de los miembros del Grupo, incluidas las de sus amigos, Plop decide vengarse de la exclusión de la comunidad de pares y le quita el hijo a la Tini para dárselo a un viejo que lo usa continuamente hasta asesinarlo. Esta traición resulta insoportable para ella, quien huye del Grupo. Años más tarde, la Tini regresa convertida en Guerrillera para intentar un acto de reivindicación en contra de los agravios cometidos por Plop. Sin embargo, a pesar de que logra asesinar a varios miembros de la Secta, es capturada y Plop ordena que el Urso y la Tini se enfrenten en un duelo a muerte. Es la prueba definitiva para su amistad. Ellos la

superan. No se golpean, ni se hieren. Su pequeña pero fuerte comunidad ofrece resistencia a la barbarie hasta el último momento, aunque en la distopía de la Llanura está condenada a la derrota ante la violencia desplegada por el soberano: “Plop corrió con los brazos y las piernas desordenados, le quitó el machete a uno de los suyos, volvió al centro. A la Tini la decapitó primero. El Urso cayó recién al segundo golpe” (Pinedo, 2007, p. 146).

La Guerrera

Plop encuentra a la Guerrera en uno de sus paseos por el depósito. Como nadie debía conocer la existencia de ese lugar, la ataca dispuesta a matarla junto con los hombres que iban con ella. La Guerrera es la única que resiste el enfrentamiento. Incluso cuando ya no pudo moverse, seguía defendiéndose. Plop, en recompensa de su valor, decide llevarla al Grupo. Se convierte en la entrenadora de los miembros de la Secta. En los términos propuestos por Agamben, el cuerpo amputado de la Guerrera queda totalmente a expensas de la voluntad tiránica del soberano, de ahí que sea imposible en ella cualquier tipo de realización o de aspiración. Sin embargo, la creatividad de la Guerrera está en la producción de una situación más equitativa donde ella quede incluida políticamente en la esfera de poder del Comisario. Y si bien acude a la lógica del intercambio, este lo emplea con el fin de recuperar su dignidad a través del bien morir.

En la lógica despótica del tirano, los cuerpos mueren cuando él lo desea, sin embargo, la Guerrera consigue fijar un pacto con el soberano: a cambio de entrenar a toda la Secta, ella elegirá el momento y la forma de su muerte. Es la lucha por la dignidad en el momento más precario y vulnerable del ser. Es, también, la voluntad férrea por conseguir un instante de dicha en el que el cuerpo es libre de la voluntad del Comisario. “Plop se acordaba del pacto. No quería cumplirlo y se lo dijo. —Tenés que cumplir —repitió ella.

Puso el cuchillo en el suelo, entre los dos. Ella no se movió. Ni siquiera cuando Plop le cortó el cuello” (Pinedo, 2007, p. 125). Es un pequeño triunfo de la voluntad de la vida (*bíos*) en contra de la hegemonía de la barbarie.

El Mesías

Si se conserva el esquema ético del imaginario escatológico apocalíptico tradicional, el ethos bárbaro convierte a Plop en el adversario clásico que se vale de la violencia como medio para cumplir sus fines de destrucción y resistir la voluntad heroica y salvífica del mesías. En el mundo de ficción de la obra, donde el punto de vista no está del lado del redentor, sino del tirano, la figura estrictamente mesiánica es despojada del carácter mayestático que le caracteriza. Por el contrario, el Mesías es un personaje anónimo, con apenas seis seguidores, que aparece en el Grupo una mañana sin aviso previo. Su irrupción carece de un relato que la justifique: no hay promesa que lo anticipe, ni un horizonte de expectativas que llegue a cumplir. No hay ni siquiera un pueblo que salvar. El único rasgo del que no ha sido despojado es su anuncio de un mundo mejor y la esperanza de llegar allí.

Hablaba de otra tierra: Sana, la llamaba, la Tierra Sana. Todos los días hablaba de eso, de una u otra manera. Que existía, que él lo sabía, que los iba a llevar. Que allí no se pasaba hambre. No llovía siempre, no había barro, no hacía frío. Que de la tierra salían cosas, llamadas plantas, y que daban comida, frutos. Que eran como los hongos y el musgo y se podían comer. Que el agua no era negra, barrosa. No brillaba en la noche. Corría limpia y se podía tomar (Pinedo, 2007, p. 111).

El imaginario escatológico del Mesías se construye sobre símbolos comunes a otros imaginarios del paraíso: la fertilidad de la tierra, la ausencia de contaminación y de enfermedad, la abundancia de agua. Es la oferta de un mundo que para los miembros del Grupo no puede existir en su presente, ni en su futuro. Debido al escepticismo del Grupo,

donde predomina el vaciamiento de todo significado, lo juzgan como un engaño y responden a él con burlas y agravios. Sin embargo, el Mesías decide permanecer más tiempo entre ellos —encarnarse— y asumir la condición de los excluidos políticamente, aquellos cuya vida no tiene ningún valor. Compartiendo sus trabajos y sus preocupaciones, siendo empático con ellos sin asumir el ethos bárbaro del Grupo, el Mesías empieza a conseguir más seguidores. Es entonces cuando Plop decide enfrentarlo:

—Sí, sí, todo eso es muy lindo, pero ¿por qué no vas solo? ¿Por qué nos vas a salvar a todos nosotros?

El Mesías sonrió.

—Porque el camino es largo y difícil, y porque mi destino es el de todos. Daría mi mano derecha por estar ahí (Pinedo, 2007, p. 113).

La condición vicaria y sacrificial del mesías es totalmente opuesta al ethos utilitarista y racionalista del Grupo y, por lo tanto, constituye un agravio a la figura del Comisario. Si hay un espacio antípoda del basural de la Llanura que promete una libertad plena a los cuerpos y que los libera de toda esclavitud, tiene que ser eliminado porque pone en riesgo el poder del soberano: “A la mañana siguiente, en medio de la Plaza apareció un palo con una mano derecha clavada en la punta. El Mesías estaba tirado abajo con la herida cauterizada por un hierro al rojo. [...] Se fue. Solo”. (Pinedo, 2007, p. 113). La promesa del Mesías es la agresión más directa que recibe Plop, pero de la misma forma que sucede con el pacto de la Guerrera o con la amistad del Urso y la Tini, la agresión de la esperanza que presenta el Mesías es aplacada con violencia y pagada con la muerte o el exilio. En el imaginario escatológico de *Plop* no hay lugar para los redentores, ni espacio para otros mundos posibles.

5.4 Recapitulación

Los imaginarios escatológicos de estas tres novelas subvierten tanto la trama apocalíptica tradicional como la estructura y las funciones del viaje heroico clásico. En *Zombie* y en *La mucama* encontramos protagonistas antimesiánicos y antiheroicos, a la vez que adversarios que hacen más por el bien común que los propios protagonistas. Esta inversión se radicaliza en *Plop* donde valores como la esperanza y la amistad se convierten en agresiones al héroe bárbaro. Destaca la ambigüedad de personajes como Frosty y Argenis, que se construyen como seres monstruosos apartados del estereotipo heroico, pero al mismo tiempo que encarnan radicalmente algunas de las virtudes del héroe ya que son sujetos que marcan su cuerpo con el sacrificio de sus acciones salvíficas. Mientras que, por ejemplo, Argenis paga con su muerte vicaria el legado del archivo de memoria que hace al futuro, Frosty lleva en el rostro las cicatrices que le ocasionó su prometeica invención del meth, la única sustancia que hace que los sujetos trasciendan su condición zombi y adquieran valor para ir más allá de su presente distópico.

Tanto *La mucama* como *Zombie* y *Plop* cuestionan a través de la deformación del personaje heroico un tipo de mesianismo patriarcal-paternalista expresado principalmente en “un odio de clase, con su insolente desprecio por el pueblo, por la gente común” (Andrade, 1978), el cual se expresa sobre todo en la construcción de un hombre que acude a prácticas violentas para legitimar su poder sobre los cuerpos de las mujeres y de otros hombres. De entre estas prácticas, las tres novelas coinciden en representar la agresión sexual y específicamente la violación como el culmen de la masculinidad despótica y al mismo tiempo el rasgo característico de sus personajes centrales. En *Zombie*, Frosty cumple su viaje heroico y alcanza el punto máximo de su ascenso como personaje, autodivinizándose, cuando viola al personaje de Andy. Lo mismo ocurre con el Comisario

en *Plop* que afirma su posición de soberano usando sexualmente los cuerpos de los demás. En estas dos novelas tanto Plop como Frosty se construyen como propietarios del cuerpo del otro y de la otra y, además, expropiadores y destructores intencionales tanto del deseo del personaje violado, como de los lazos sociales que lo atan al grupo al que pertenece (Bergoffen, 2014). Se trata de una explotación de la vulnerabilidad, la cual aumenta exponencialmente por el grado de desigualdad que les otorga la posición-función de héroes y soberanos dentro del mundo de ficción. La crítica de las novelas apunta, en este sentido, hacia el maridaje entre heroísmo, mesianismo y patriarcado y cómo lo primero y lo segundo legitiman las violencias de lo tercero. El héroe, al pertenecer a una esfera sobrehumana, tiene permiso para atentar contra la humanidad de los demás usándolos como objetos para su propio placer, con lo que postula la violencia como uno de sus objetivos subvirtiendo así el carácter virtuoso del héroe tradicional. En *La mucama* la agresión sexual adquiere mayor complejidad, ya que es situada como padecimiento necesario, para el personaje heroico de Acilde, quien, en un segundo momento no utiliza ese sufrimiento para generar empatía con otras víctimas, sino que prolonga las violencias convirtiéndose en agresor.

La relación de los personajes heroicos de las tres novelas con los usos de la violencia, por lo tanto, los convierte en mesías monstruosos que no solo poseen un ethos destructivo, sino que están colocados por encima de las instituciones sociales. Con el evento catastrófico el espacio es arruinado y vaciado de sus significados, y también las instituciones sufren un atentado o incluso desaparecen por completo.

Esta ausencia de instituciones, que favorece la emergencia del mesías, se expresa principalmente en dos fines-de: el fin del Estado y el fin de la familia. Respecto a ambos, la intensidad del daño es variable en cada obra. En *La mucama de Omicunlé* el Estado —

representado por la figura del presidente Saïd Bona— no se extingue por completo, pero sí aparece al servicio del héroe mesiánico debido a la relación estrecha que guarda el presidente con la cultura afrocaribeña. En *Zombie* el Estado y la familia sí son raídos casi por completo del reino de los adolescentes. Sin embargo, la oferta de mundo que hace el personaje de James tiene que ver con el regreso al mundo de los padres y al orden de sentido que este proporcionaba. Su nostalgia por la pérdida del hogar, no obstante, se muestra incapaz de propagarse y es mucho más débil que la pulsión destructiva de Frosty y el más allá que se esconde en el bosque. En *Plop*, finalmente, el Estado aparece representado en su forma más perversa de tiranía y dictadura. Allí la familia se ha deteriorado, pero hay brotes de ella que la prefiguran ya no como forma de hegemonía, sino como contrahegemónica al enarbolar valores distintos a los de la barbarie del soberano, como se observa en la relación de Plop con la vieja Goro, o del Urso con su Opa.

La crisis de mundo ocasionada por el derrumbe de las instituciones permite que el ejercicio de la violencia se convierta en una alternativa viable para que los sujetos doten de sentido a sus experiencias cotidianas compartidas y la instrumentalicen para relacionarse con los cuerpos de los demás (Staudigl, 2014). En *Zombie* esta generalización de la violencia y la adicción, encarnada en el personaje de Frosty, es posible únicamente después de que la catástrofe rompe el mundo adultocéntrico; en cambio, en *La mucama* la violencia como modo perverso de socialización se coloca como inmanente a la historia social de la isla desde la época de la Colonia, pero también a la historia privada de las familias que habitan esa isla. En *Plop*, la naturalización de estas violencias ocurre como consecuencia de una generalización de la barbarie, la cual es situada como efecto de los procesos mismos de civilización y modernización.

En conjunto, las tres obras señalan, a manera de crítica, un agotamiento del modelo heroico-mesiánico que se arraigó en América Latina desde la época de la Colonia y que es propio del imaginario escatológico cristiano, el cual tiene que ver con la presencia de un líder carismático, perteneciente casi siempre a una élite criolla y luego burguesa que, mediante señales milagrosas, se revela como el elegido para conducir a una colectividad a un espacio diferenciado y utópico. En la mayoría de los primeros imaginarios escatológicos amerindios alcanzar ese espacio-tiempo donde la realidad es transformada en su totalidad, depende ya no de la intervención divina, sino que exige la participación completa de la voluntad y de los cuerpos, es decir, se trata de una habilitación del imaginario como experiencia de vida (Cohn, 1981; Martínez Núñez, 2016). En *La mucama de Omicunlé*, especialmente, vemos que este modelo patriarcal-paternalista se reprodujo en la literatura, de allí la identificación que el personaje Acilde tiene hacia el final como “un rey, el rey de este mundo” (Rita Indiana, 2015, p. 175). Esta alusión directa al personaje de Ti Noel de *El reino de este mundo* (Carpentier, 1984) es significativa no solo porque impone un distanciamiento y una ruptura con la tradición literaria cubana que ha invisibilizado el resto de las literaturas caribeñas, sino porque su personaje principal encarna el epígono del mesianismo patriarcal criticado en *La mucama*, el cual, en aras de la consecución de una utopía, reproduce las desigualdades y lleva a cabo múltiples violencias en contra de poblaciones minoritarias.

Precisamente es en cuanto a la representación de las colectividades que estas novelas nos dan un amplio espectro. En *La mucama* el maniqueísmo del imaginario apocalíptico tradicional permanece en la caracterización de las dos esferas en pugna: mientras todos los personajes que habitan en la esfera toxicopornográfica colonialista-capitalista responden afirmativamente al mandato cultural de la violación en tanto se

asumen como sujetos que violentan para obtener un poder (Segato, 2003), quienes están afuera de la subjetividad capitalista y habitan en la esfera de la espiritualidad yoruba poseen un ethos fundado sobre la preocupación por los demás seres tanto humanos como no humanos. En *Zombie* el maniqueísmo es remplazado por la ambigüedad de la condición liminal de la figura zombi: la masa de adolescentes sin nombre puede estar enajenada en su adicción y con el cuerpo sometido a la voluntad del amo Frosty, pero no por ello le es negado un potencial emancipador. En *Plop* encontramos una representación opuesta a *La mucama* ya que no hay allí un proceso dialéctico de lucha maniquea y la violencia deja de ser vivida como tal, al punto que el uso sexual del cuerpo del otro es la norma común.

Sin embargo, el vacío institucional y el fin del modelo mesiánico expresado en su perversión absoluta favorece también la proposición de ethos alternativos para la creación de sentido, lo que repercute en la formación de nuevos parentescos ya no sostenidos sobre el vínculo sanguíneo y doméstico sino por la responsabilidad compartida del cuidado (Haraway, 2019). En *Zombie* los adolescentes acuden a la imaginería pop del comic, la literatura fantástica y las series de televisión para crear nuevas maneras de relacionarse entre ellos y de producir los espacios en los que viven, a la vez que son capaces de recuperar la imaginación y con ello aspirar a un futuro distinto. En *La mucama* Acilde y Argenis se trasladan momentáneamente a un universo queer donde los valores del patriarcado son suspendidos y donde entran, especialmente en el caso de Acilde, en una relación de compromiso y cooperación con los animales no humanos, en aras de conseguir un mundo donde todas las especies vivan sin riesgos. En *Plop*, finalmente, la pérdida de poder del soberano permite que algunos de los habitantes del Grupo, como la Guerrera, puedan abrirse un camino eligiendo el momento y la forma de su muerte, resistiendo así al

imperio de la lógica economicista; y que personajes como el Urso y la Tini puedan formar una mínima comunidad donde vivir-con y morir-con de forma digna. Estas promesas de mundo, sin embargo, son combatidas por personajes con impulsos destructivos (Frosty, Plop) y conservadores (Acilde-hombre) y en todos los casos es el objetivo de estos el que termina por imponerse en el mundo de ficción. Qué repercusiones tienen estos desenlaces en los cierres de las novelas, es lo que se verá en el siguiente capítulo.

TEMPORALIDADES EN DISPUTA. LAS FORMAS DEL FINAL

Se ha señalado hasta ahora cómo las catástrofes inauguran una galería de espacios distópicos dentro de los mundos de ficción que revelan de forma explícita y sobreexpuesta las condiciones de desigualdad que ya existían en el territorio antes del evento apocalíptico. Estos acontecimientos también sitúan a los personajes en un nuevo lugar de sobrevivientes desde donde intentan reponerse al trauma del fin-de-mundo, así como luchan por asumir una posición heroica-mesiánica que redima el espacio-tiempo destruido a la vez que les permita ejercer control sobre los cuerpos de los demás. Asimismo, mientras que en *Zombie* y en *Plop* no hay una explicación clara de las causas que detonaron el colapso de la Capital ni de la llanura, en *La mucama* hay un planteamiento más endémico de la destrucción como un apocalipsis de larga duración que está anclado a la constitución geográfica del Caribe.

En cada una de las obras, no obstante sus diferencias, hay un intento de dar cuenta de cómo las catástrofes aceleran de forma distópica las relaciones entre la sociedad y la naturaleza, ya sea poniendo frente al lector un mundo descompuesto lleno de residuos industriales y vegetales en *Plop*, construyendo una atmósfera zombi a través de la muerte de la ciudad y el rebrote fantástico-terrorífico de la naturaleza en *Zombie*, o enfatizando los desastres sicionaturales como picos de intensidad que dañan más a los grupos que han sido marginados históricamente por los procesos de modernización y urbanización en *La mucama*. La aceleración degenerativa de las relaciones sociedad-naturaleza, por lo tanto, se configura como uno de los rasgos centrales en los imaginarios escatológicos de estas novelas.

En este capítulo se busca ahondar en las formas en que esas catástrofes reconfiguran no solo los espacios, sino también las temporalidades, en tanto maneras de vivir y articular el pasado, presente y futuro, al interior de los mundos de ficción. Para ello, pondré mi atención en los finales de las obras (Kunz, 1997; Pimentel, 2002; Ricœur, 2017) y en cómo estos dan cuenta de los distintos ritmos con que los habitantes humanos y no humanos interactúan en los territorios distópicos que comparten (Lefèbvre, 2004). Para el caso de *Zombie* se atiende la coincidencia entre el fin-del-mundo y la suspensión del texto, en *Plop* se destaca la circularidad del tiempo mítico y cómo este configura el cierre del libro, y en *La mucama* se resalta la manera en que las decisiones últimas de los personajes inclinan la balanza entre las dos temporalidades antagónicas y cómo a partir de allí se clausura el mundo de ficción. Se observa, como rasgo compartido, el hecho de que en las temporalidades de las obras el futuro revela su espacialidad y materialidad a través de los cuerpos que se ofrecen como paisajes —*bodyscapes*— (Parrini, 2010), no solo apocalípticos en tanto recipientes del fin-de-mundo, sino también como promesas ya cumplidas y anticipaciones del mundo por venir. Dado que se parte de que la lectura del final de un libro empieza en el principio (Kunz, 2010), los siguientes apartados engloban muchos de los rasgos mencionados en los capítulos previos, lo que permite una apreciación más integral de las novelas.

6.1 *Zombie*, del anti-apocalipsis a la apocatástasis

La temporalidad de *Zombie* antes de la catástrofe, a la que tenemos acceso gracias a los recuerdos de los personajes, puede definirse como anti-apocalíptica (Quinby, 1994), ya que los personajes han incorporado la idea del fin a su vida cotidiana y han caído en

descrédito de los discursos sobre la inminencia del desastre. Mientras que en una temporalidad apocalíptica el fin es consecuencia directa de una linealidad y una clausura de la historia, a la vez que un deseo constante que orienta sus acciones hacia el horror o la esperanza, la temporalidad anti-apocalíptica de *Zombie* pone en evidencia el fin-de-mundo no como acontecimiento material, sino como decadencia de la idea misma de fin-de-mundo. El personaje de James aparece como la única fuente que comunica las implicaciones de esa actitud:

Abundaban rumores de que podría ocurrir algo, pero hacía años que se decían cosas así y no pasaba nada. Nosotros, como los demás, habíamos aprendido a vivir con la paranoia, seguir con nuestras rutinas, lidiar con los rumores como una vez se había hecho con el calentamiento global; la ciencia anunciaba el fin del mundo y la gente decía qué terrible, qué se le va a hacer (Wilson, 2011, p. 55).

La expectativa del fin, se colige del discurso de James, no repercute en cuerpos ansiosos y con miedo; en vez de ello, la tardanza del acontecimiento catastrófico disuelve la paranoia en aburrimiento. No se trata meramente de la repetición de una actitud posmoderna de fin del futuro y derrumbe de los grandes relatos, sino de la indiferencia apática ante la experiencia misma de la temporalidad. Han (2015) se ha referido a este fenómeno, propio de las sociedades del capitalismo tardío, como una “dispersión temporal” que no permite experimentar ningún tipo de duración, una temporalidad donde todos los momentos son iguales entre sí y no hay lugar para la esperanza ni para el desconsuelo. Todo es monótono y sin orientación. Se trata de la imposición de un presente sin más horizonte que él mismo (Hartog, 2007).

No obstante, esta temporalidad anti-apocalíptica que en *Zombie* aparece asociada a la vida de los personajes adolescentes antes de la catástrofe, no obstruye que se fragüen multiplicidad de “tiempos propios” configurados según los ritmos y las prácticas de cada

sujeto, antes que de acuerdo a otros discursos como el político, el religioso o el científico (Safranski, 2017). Algunas descripciones aisladas dentro de la novela dan cuenta de cómo al interior de ese presente monstruoso y atomizado hay acontecimientos que otorgan consistencia y duración al tiempo propio de cada personaje. Para Frosty, por ejemplo, la visita de las adolescentes del colegio de la Avellana al colegio de la Capital desata un cambio en el ritmo de su vida cotidiana: un nuevo comienzo, una ruptura que abre espacio para el deseo, el placer y anticipa el gozo del despertar sexual. Después de conocer a las muchachas, Frosty estaba intranquilo y no podía esperar a que regresaran a él. Él tenía que ir hacia ellas, apresurar el encuentro. Esta actitud de querer apresurar los eventos será una constante en su comportamiento después de la catástrofe.

Otro caso es el de Andy, cuyo cuerpo el día de la explosión se había manifestado a través de la menstruación, con lo que ingresaba a un tiempo biológico cíclico. Su tiempo propio, además, estaba marcado por la duración de los capítulos de las series. En el recuerdo que ella conserva del estallido la forma de ubicación temporal no es a partir del tiempo cronométrico, sino del programa que estaba viendo en la televisión. Ella y Fischer se duermen “después” de un episodio de *Twin Peaks* y despiertan “mientras” transmiten uno de *Buffy*. A diferencia de la intranquilidad y desazón que experimenta Frosty debido a la liberación del deseo sexual, para Andy las series funcionan como estabilizadores que dan orden y dirección aun en medio del desconcierto de la muerte.

Más allá de estos mínimos visos que hay en *Zombie* sobre la temporalidad anti-apocalíptica previa a la catástrofe, después de la explosión de los misiles sobre la Capital se vuelve a instalar una temporalidad apocalíptica en tanto se impone en el centro de la vida de los personajes la idea, el acontecimiento y la expectativa del fin. No es una temporalidad post-apocalíptica homogénea, pues se nutre del cruce de múltiples ritmos

individuales entre los sobrevivientes y las ruinas de la ciudad muerta. Hay, sin embargo, un rasgo compartido: se trata de una temporalidad liminal, zombi. El después de la catástrofe es vivido por los personajes como un fin-del-mundo incompleto, tal y como lo expresa James: “Sobrevivimos al fin del mundo. Suena raro decirlo. Se supone que no hay nada que exista más allá del fin del mundo, por eso se llama fin. Persistir en un planeta muerto es algo poco natural... como lo es ser un zombie” (Wilson, 2011, p. 16).

En este aspecto, la obra de Wilson se aparta de la tradición europea y anglosajona de las ficciones nucleares donde las acciones de las novelas ocurrían muchos años después de la explosión nuclear (quedando reducida a mítico telón de fondo), ya que en *Zombie* los acontecimientos narrados pasan apenas cinco años después de la caída de los misiles. Esto abre un entre-tiempo heterogéneo que es totalmente apocalíptico pues los personajes están a la expectativa del fin-del-mundo, pero también es totalmente post-apocalíptico en tanto hay una angustia por la posibilidad de que el fin-del-mundo ya haya ocurrido. La temporalidad zombi que irrumpe y modela la trama de la novela es, por lo tanto, un tiempo suspendido, un tiempo vivido como apocalíptico donde el fin todavía está por venir y eso causa alivio y espanto por igual, con lo que el futuro vuelve a ofrecerse como una posibilidad, un horizonte en disputa.

La diversidad de temporalidades en la ciudad muerta de *Zombie* se expresa antagónicamente en James y Frosty quienes entablan una lucha sin tregua por el control de los cuerpos de los huérfanos sobrevivientes, que parecen sumidos en el tedio de la supervivencia. La obturación del futuro, como ocurre con mayor radicalidad en *Plop*, se vislumbra en *Zombie* por la condición de parálisis e inercia en la que viven muchos de los habitantes del Pozo. Ante ellos, las promesas de mundo de James y Frosty irrumpen como

revulsivos anímicos que aspiran a dotar de trascendencia, duración y orientación sus tiempos propios.

James, por un lado, apuesta a mantener una temporalidad anti-apocalíptica que incorpora la experiencia del fin-del-mundo como una tragedia, pero se rehúsa a quedarse en ella. Este carácter trágico se observa no solo en la persistencia traumática del recuerdo de la catástrofe, sino también en la irrupción de su padre que, como fantasma del pasado, busca dirigir las acciones de su hijo; es decir, algunos objetos del padre muerto, en especial la novela gráfica de Lovecraft, se convierten en signo y presagio apocalíptico, pues apuntan hacia un evento de transformación radical, el enfrentamiento con Cthulhu:

Sigo avanzando por las páginas hasta hallarla cerca del final. Veo un par de viñetas y la imagen que buscaba, pero no deseaba encontrar. En la primera viñeta se encuadra un plano panorámico. Desde las alturas del cielo se aprecia un cráter negro y cicatrizado. La segunda viñeta hace un zoom hasta el epicentro de la devastación. En él se alza una figura cubierta de hollín, es un dios siniestro, extiende los brazos en una pose mesiánica. Tiene la forma de un hombre, su existencia es perturbadora, pero su rostro es lo que me corta la respiración. Me mira desde la página satinada. Sus ojos son fosas de brea insondable y su mirada se sepulta en las cuencas negras de una cara derretida (Wilson, 2011, p. 67).

Así como se vio en el caso de *La mucama* que algunos personajes después de la catástrofe intensificaban su actividad semiótica y convertían el mundo en una serie infinita de señales que necesitaban interpretarse, James toma del libro de su padre el repertorio de signos y símbolos que lo guiarán hacia el cumplimiento de su misión redentora y empieza así a establecer correspondencias que se expresan en la trama de la novela con obviedad: la “cara derretida” en la viñeta se identifica con la “cara derretida” de Frosty a causa del accidente en el laboratorio, y el cráter negro del primer cuadro es identificado con el cráter del Pozo.

El acontecimiento narrado-dibujado en el libro de Lovecraft se instala como destino en la temporalidad anti-apocalíptica de James, por lo que la totalidad de sus

acciones se orienta hacia el encuentro con Frosty/Ctulhu. James es consciente de que el fin ya ha ocurrido y que los anuncios que hacen Frosty y los huérfanos que lo acompañan son mera locura y llegan con “cinco años de retraso” (Wilson, 2011, p. 61); sin embargo, en ese escepticismo está también el miedo de que el fin que vaticina Frosty, la muerte absoluta, realmente suceda. Para James, la supervivencia se instala en su temporalidad anti-apocalíptica como segunda oportunidad, de ahí que lo que él considere la vía adecuada para avanzar sea, paradójicamente, regresar al orden pre-apocalíptico.

Esto produce una contradicción en las temporalidades de los otros huérfanos quienes viven desbocados en la expectativa de una salida de su condición zombi hacia adelante y no hacia atrás. La posibilidad de esa fuga del presente-monstruo y de la ciudad muerta aparece encarnada en el bosque que representa una temporalidad otra, la irrupción de un tiempo fantástico en tanto fuerza subversiva que se entromete en la cartografía de la capital y supera la polarización entre James y Frosty. La lucha entre ambos mesías caracteriza al entretiem po de los huérfanos como agónico, trabajoso y cansado. En cambio, Ctulhu, cuya figura surge como anticipo y como promesa de un mundo-después donde la muerte de los espacios y la condición zombi de los sujetos es revertida, capacita a los personajes para aspirar a un futuro común —que no deja de ser individual—, y de permanente solaz.

Frosty, por otro lado, se autorreconoce como profeta de Ctulhu y abandera una temporalidad post-apocalíptica, pues apuesta a radicalizar la inminencia del desastre (Berger, 1999), y encuentra que la única forma de recomponer la atomización de la experiencia cotidiana es aniquilándola por completo; sin embargo, sus ideales no agotan el significado completo del monstruo lovecraftiano. El objetivo de Frosty es el propio de los filósofos aceleracionistas: exacerbar las condiciones ruinosas del presente para

boicotear el futuro y partir de una tabula rasa para intentar mejorar la historia (Land, 2019). A través de la activación de las potencias destructivas de la bomba, la destrucción deseada por Frosty aparece como generalización del reciclaje: la posibilidad de una segunda y definitiva explosión a partir del residuo (Laraway, 2012). Sin embargo, su mirada respecto al mundo-después es bastante restringida, ya que su mesianismo se limita al fin completo de su mundo y de todos los mundos por venir.

Este mesianismo negativo no es lo que impulsa a los personajes a internarse en el bosque del Cráter. La figura fantástica de Ctulhu, en este sentido, es más benevolente que la de Frosty pues permanece ambigua, sin una definición completa, aunque tanto Frosty como James se obstinan en clausurar su significado asociándolo con la muerte, de allí que uno huya de ella, mientras el otro se arroja a sus brazos con fervor y frenesí.

La ambigüedad y la indefinición son los rasgos que caracterizan la temporalidad fantástica de Ctulhu, la cual se espacializa en el mapa de la Capital a través del bosque que rodea al Pozo; es decir, la naturaleza irrumpe en la ciudad muerta instaurando la oferta de una nueva temporalidad. La presencia de Ctulhu encarna el carácter infinito del Universo, la “mancha materializada” que atrae a Fischer a internarse en el bosque condensa todo aquello que trasciende el límite del conocimiento, es la manifestación última de la verdad en tanto totalidad de sentido. Es la fuerza del apocalipsis, no en su rostro meramente destructivo como Frosty, sino en su faceta más completa de expiación, redención y liberación. Ctulhu otorga, ante la inseguridad de la historia, la verdad completa del tiempo (Stengers & Prigogine, 1990). Se trata de una verdad experiencial, un acontecimiento donde espacio y tiempo se revelan continuos y unificados y donde el desplazamiento físico implica no solo llegar a un nuevo espacio, sino entrar definitivamente en el tiempo de la muerte. Entrar al bosque es “perder la noción del

tiempo” (Wilson, 2011, p. 89). James lo describe como salir de la realidad e ingresar en la viñeta del cómic, en alusión al libro de su padre, donde todo lo que está detrás pierde consistencia y materialidad, se convierte en espejismo y lo que está delante es “hipnotizante” y “rodeado de horizontes”. Para habitarlo, hay que “seguir adelante”.

Sin embargo, en el imaginario escatológico de *Zombie* la eternidad no refiere un presentismo infinito, sino un reposo en donde la totalidad de sentido se revela y el tiempo deja de percibirse sin rumbo alguno, ahora hay una forma del final al alcance. En el mundo distópico de la novela, la tranquilidad es un final.

Así como para Han (2015), la eternidad implica un remplazo de la narración por la contemplación, Ctulhu se yergue entre la Capital como el imán de esa contemplación, la promesa de un descanso que libera a los huérfanos de los poderes que controlan sus cuerpos y sus mentes, redime su realidad intolerable y expía su memoria. En cuanto al presente sofocante y traumático en el que habitan los personajes, el cual evaden desde la adicción al meth, entrar al bosque de Ctulhu les permite alcanzar una orientación y una dirección en la flecha de su tiempo —un sentido—, transparencia que también embellece el paisaje de su cuerpo. Cuando Fischer ve que Andy marcha hacia el bosque se apura a seguirla. La alcanza en la frontera del Pozo. La ve “destrozada, su cuerpo cubierto de costras y la bata empapada de sangre. Tiene un ojo morado, tan hinchado que no lo puede abrir, y la quijada... cuelga como un cadáver de la horca” (Wilson, 2011, p. 73). Andy y el resto de los huérfanos que se internan en el bosque alcanzan previamente a la transición el momento climático de su monstruosidad zombi, de la degeneración de su carne. Las cicatrices de la adicción al meth se intensifican como “rajaduras secas y oscuras, llenas de hollín” (p. 89). En el caso de Andy, las huellas de la violación y de la golpiza que le dio Frosty descomponen su cuerpo al punto de que no puede hablar y casi no puede moverse,

pero se mueve. Es un cuerpo en silencio que habla, a través del caminar, un lenguaje que aspira a la trascendencia (Parrini, 2010). Mientras Andy atraviesa el umbral, Fischer ve cómo el paisaje del cuerpo se transforma, en tanto que cambia la percepción que se tiene sobre él: “Su cuerpo herido ya no me repugna, las líneas de sangre que descienden por su piel reflejan el sol que se alza sobre la cordillera, les da un brillo cobrizo, precioso. Parece una santa, una mártir que entra al valle de la sombra de la muerte, con la frente en alto, sin temor” (Wilson, 2011, p. 74). El peregrinaje del cuerpo convierte a la carne en un terreno fronterizo donde las violencias de lo real y la imaginación de lo fantástico se despliegan y coexisten; en un gozne entre dos temporalidades.

Conviene recordar aquí cómo en los imaginarios escatológicos tradicionales la disposición al viaje prefigura el hallazgo —la visión— de nuevas temporalidades (Marcel, 2005). Los profetas de la antigüedad son llevados a nuevos espacio-tiempos donde el velo de la historia es removido y pueden descubrir su verdadero sentido, su fin. El imaginario escatológico de *Zombie* recupera en la disposición de los huérfanos de salir al bosque esa actitud valiente, en tanto ponen en juego su vida y su muerte (Butler, 2020) y, aun con miedo, emiten en ese desplazamiento un discurso que desafía el autoritarismo mesiánico-heróico de James y el impulso mesiánico-destructor de Frosty. Ese último ejercicio de libertad es también un acto de coraje que, sustentado en la imaginación, busca recuperar las condiciones vivibles de la vida, deviniendo nuevamente humanos.

Pero no solo el ingreso al bosque embellece el cuerpo monstruoso de los huérfanos, sino que aspira a expiar el recuerdo traumático del pasado y libera al ser para la espera(nza) del futuro. Cuando Fischer decide seguir a Andy atraída por la “sombra” del bosque, su mente regresa al sueño que la atormenta continuamente, el del ténpano y

el hombre con la cara derretida; no obstante, ahora el desenlace no es la tierra envuelta en llamas, sino la imagen de una pintura de Andrew Wyeth:

una niña en un vestido campestre, moja sus pies en la espuma del océano, mira hacia el horizonte. No aguanto las lágrimas. La imagen no es lo que me conmueve, es el trozo de memoria, mi memoria. Había visto ese cuadro de Wyeth en el Museo Metropolitano, llevada por mi mamá cuando tenía apenas ocho años (Wilson, 2011, p. 81).

La posibilidad de revivir un recuerdo de la niñez redime la memoria de Fischer, la cual estaba aterrada frente al olvido completo de sus padres y del mundo pre-apocalíptico. En la penumbra del bosque, su terror al daño que puede causar Frosty es remplazado por el viento largo que mece los pinos y los hace sonar como oleaje de mar. Fischer continúa andando: “Con cada paso que doy, imágenes de mi pasado tiritan en mi cabeza, metro por metro estoy recuperando los secretos de mi memoria. Es como si El Pozo hubiese estado ocultándolas todos estos años, como si mis pasos fuesen un viaje hacia adentro, al interior de mi cráneo”. Cuando gira la cabeza, la Capital vuelve a arder por una nueva explosión, pero eso ya no le causa ninguna herida: “Está muy distante. Siento la onda de choque, apenas una brisa cálida. No me perturba. Mi actitud impasible me debería sorprender, pero por alguna razón la imagen no me angustia. Me alivia” (Wilson, 2011, p. 99). El espacio-tiempo del bosque, en tanto temporalidad otra, salvaguarda a los personajes del post-apocalipsis de la Capital, es un refugio donde el cuerpo puede convertirse en una caja de resonancia del futuro.

Cuando los huérfanos detienen su larga marcha fuera del territorio y del tiempo de la Capital, experimentan una revelación en la que su propio cuerpo se presenta como paisaje del fin y del recomienzo, de allí que se acurruquen en posición fetal, como en señal de un nuevo nacimiento. No importa si lo que está después es la muerte, como lo descubre James cuando en El Pozo ve un cúmulo de cuerpos esqueléticos. Para ellos, esa

última liberación para la espera es un descanso completo: “sus manos están juntas, su cabeza descansa sobre ellas como si fuese un niño durmiendo una siesta” (Wilson, 2011, p. 89). El símil con la infancia implica también una salida de la condición adolescente, la cual engloba en la novela no solo la carga semántica de tiempo de transición entre la libertad de la niñez y el orden del mundo adulto, sino también de tiempo zombi, en donde la muerte es equiparada con las normas adultocéntricas y la vida queda atrás, en la infancia. Viajar al Cráter es, en ese sentido, regresar a un estado ideal del desarrollo humano.

Incluso el personaje de James descubre al ingresar al Pozo, junto al cuerpo de Andy, que lo que está fuera de ese mundo nuevo que es la viñeta, incluidas sus pretensiones heroico-mesiánicas, solo servía para “mantener la ilusión de un mundo falso” (Wilson, 2011, p. 97). La anomalía monstruosa del entretiem po post-apocalíptico — zombi— solo es aplacada con el “debido fin”, donde todo se apaga y nada persiste y donde James se convierte en “un punto diminuto en la viñeta debajo del escritorio de papá” (p. 96).

El caso de Frosty tampoco está exento de redención ya que, en medio de su antiheroísmo y antimesianismo, su vida adquiere un sentido, su experiencia de la temporalidad se completa cuando detona el último misil y la historia que le había contado su abuela finalmente se completa: “Una calidez líquida me llena el pecho y se me escapa una sonrisa que no mostraba desde que tenía doce años, desde aquel día en el patio de mi colegio con las niñas de buzo verde. El sol se hunde en El Pozo. Enciendo la antorcha de mi abuela” (Wilson, 2011, p. 83). Como en el caso de Fischer, el tiempo fantástico de Ctulhu permite que Frosty y James recuperen en su vida una experiencia de duración y

sean capaces de salir del trauma, enlazando su adolescencia con su infancia, su presente post-apocalíptico con su pasado pre-apocalíptico.

El momento de la muerte de Fischer en que el cuerpo zombi deviene humano de nuevo, y la temporalidad post-apocalíptica es remplazada por una temporalidad apocalíptica donde el fin da sentido a las historias personales, coincide con la detonación de Misil Clavado y con el cierre del libro. Esta concordancia devuelve a la idea de fin su poder como organizador tanto del mundo de ficción como del mundo del lector, donde la angustia de la trama solo sucede entre “el tic y el toc” de la experiencia de lectura (Kermode, 2000) y se resuelve al final de ella. Sin embargo, esta resolución divide el mundo de ficción en dos temporalidades. Por un lado, está el tiempo fantástico de Cthulhu que coincide con el tiempo propio de los personajes, quienes no quedan expuestos a una apertura de sentido, sino que terminan yaciendo en el bosque en la tranquilidad del fin y de la muerte. En el imaginario escatológico de *Zombie* la forma del futuro individual es la apocatástasis, el regreso de cada huérfano a la claridad y calma del origen. No hay ninguna crisis que se mantenga más allá del mundo de la novela, ni más allá del libro.

Por el otro lado, en cambio, el mundo que está fuera de la viñeta del bosque no regresa a su origen, sino que puede completar su destrucción. Se trata de un fin-de-mundo absoluto, que no da lugar a ningún tipo de continuidad; sin embargo, en la experiencia de lectura la aniquilación del mundo de ficción a cargo de Frosty no coincide con la suspensión del texto ya que es un capítulo en voz de Fischer el que finaliza el libro. En él Fischer da cuenta, como si se tratara de un montaje paralelo, de su migración en el bosque a la par que Frosty se dirige a detonar Misil Clavado. La línea que clausura el libro, en la que Fischer refiere que James “siempre lo supo” (Wilson, 2011, p. 101), refuerza la sensación de sosiego que acaba imponiéndose sobre la angustia reinante en el entre-

tiempo zombi de la trama. Este desenlace, por lo tanto, sitúa a *Zombie* como una obra “cerrada” que resuelve su condición distópica de una forma moderna (Kermode, 2000), donde el fin se impone como situación total y totalizante de sentido; es decir, aspira a dejar al lector con una “conciencia abierta” (Torgovnick, 1981) al reposo, pero sin ninguna angustia; en tanto que el cierre del libro purifica al lector de las actitudes de vacilación y el terror, y lo sitúa en un sosiego semejante al de los personajes principales, cuyos cuerpos toman la forma de un ovillo y pueden descansar ya, sin ningún tipo de sufrimiento.

6.2 *Plop*, el futuro como regreso y el ciclo distópico

La antiutopía de *Plop* nos presenta un espacio en el que las ciudades se han convertido en llanuras secas y ruinosas —desérticas— y los grupos sociales han adoptado una organización tribal y un estilo de vida nómada. En la dicotomía civilización-barbarie, donde la segunda precede históricamente a la primera, *Plop* invierte la flecha del tiempo y sitúa a la barbarie como destino de la civilización. Se trata de un futuro regresivo donde lo que está adelante es el pasado (Vázquez, 2020), pero no cualquier pasado, sino un pasado distópico. Esta regresión post-apocalíptica entrecruza tres experiencias de tiempo: el tiempo del mundo pautado por los ciclos naturales, los ritmos del Grupo marcados por las marchas y las celebraciones, y los tiempos propios de los personajes en donde destaca el ciclo de vida del personaje central, Plop, y los tiempos otros de los personajes antagónicos como el Urso, la Tini y el Mesías.

Tras la catástrofe civilizatoria que devastó la llanura y arrojó la civilización a la barbarie, el tiempo cronométrico de los relojes desaparece por completo del mundo de ficción. La forma en la que el Grupo registra el tiempo del mundo es, por lo tanto, pre-

cronológica, pre-moderna y natural, definida por fenómenos meteorológicos y cosmológicos. El año es remplazado por los solsticios, y los meses y las semanas se contabilizan a partir de días, noches, y fases de la luna. Por ejemplo, la fiesta del Karibom donde la gente caminaba en círculos sin pelear ni discutir es en “la primera luna llena después del solsticio de invierno” (Pinedo, 2007, p. 29), el fin del calendario es “diez noches después del solsticio de verano” (p. 45), y Plop acaba de cumplir “once solsticios” (p. 25) cuando recibe su nombre.

Este tiempo del mundo es cíclico, rasgo que favorece la supervivencia del Grupo pues ofrece un sentimiento de permanencia, en tanto, pese a la voluntad de poder del soberano, las experiencias elementales del día y la noche o de los solsticios no pueden ser controladas por él. Este hecho, si bien no da sentido, sí otorga orientación a los tiempos propios de los personajes. No es un tiempo dirigido hacia adelante, sino enroscado en el retorno a través de dos eventos sociales importantes: las fiestas y las migraciones, las cuales le dan al Grupo una identidad propia respecto a las demás tribus.

Las fiestas ocurren en un tiempo determinado y funcionan como tiempos extraordinarios para la transgresión del tabú. En la fiesta del Karibom la conversación horizontal, sin trifulcas ni discusiones, permite entrever una nueva forma de “cocinar la política del Grupo” (Pinedo, 2007, p. 29). También existe un cortejo y, en vez de que un cuerpo usara a otro agresivamente, las parejas juegan entre ellas y media el consentimiento para el acto sexual: “Si no le gustaba, el cortejado daba un paso adelante y se desprendía. Era costumbre dar las gracias” (p. 30). Esta ronda atisba un espacio-tiempo diferenciado del resto del tiempo de la tribu y constituye un rebrote de cultura, en tanto pacto y regulación de la convivencia.

En la fiesta del fin del calendario, en cambio, hay una ceremonia, la del Todo Vale, en donde “cada uno hacía lo que quería, como y con quien quería” (Pinedo, 2007, p. 45); la transgresión se expresa, ya no en la contención del instinto como en el Karibom, sino en el rompimiento de las divisiones jerárquicas entre las Brigadas que propicia el poder comer sin restricción y “usarse” sexualmente sin importar el estamento al que se perteneciera. Se trata de una carnavalización del mundo desde donde se configura no necesariamente una liberación de los oprimidos, sino donde se naturaliza, legitima y neutraliza la asimetría (Mancuso, 2005). Esta fiesta no ofrece una inversión radical de los valores del Grupo, ni un escenario real de transformación de la situación de desigualdad y dominación; en cambio las prácticas bárbaras se radicalizan, los cuerpos permanecen anclados a la relación utilitaria y grotesca de uso y no hay atisbo de interés en el ritual de recordar el pasado que encabeza la vieja Goro. Lo que en un capítulo anterior se denominó mitificación del pasado produce una temporalidad sin recuerdo, donde es imposible pensar el tiempo, donde el ciclo impide la formación de la duración y donde la vida de los personajes sucede fatalmente entre el lodo del nacimiento y el lodo de la muerte.

Estas dos fiestas constituyen, pues, en medio del tiempo ordinario de la barbarie un tiempo extraordinario que interrumpe la cotidianidad y abre una alternativa de mundo. Cada fiesta, sin embargo, es una promesa diferente. Mientras en el Karibom la violencia con la que se relacionan los personajes es suspendida, prometiendo un reordenamiento de la cultura; en la fiesta del fin del calendario la transgresión del tabú aumenta las violencias más allá de lo permitido. Son dos horizontes de libertad, dos simulaciones de futuro fuera de los márgenes que, sin embargo, solo ocurren una vez al año y no alientan ningún cambio ni ponen en disputa el porvenir.

A diferencia de otras temporalidades cíclicas donde actividades como la agricultura marcan el ritmo de los grupos sociales, en el Grupo de *Plop* esta función la cumplen las migraciones. Hay aquí otro rasgo distópico de la obra, pues mientras la agricultura es una actividad asociada al autosustento y al florecimiento de la vida y produce símbolos de fertilidad y renacimiento, la migración es consecuencia de una relación disfórica con la tierra, lo que repercute en la falta de sustento y produce prácticas y símbolos asociados a la depuración y la muerte. Quienes ya no pueden moverse y frenan la caravana, son reciclados, con lo que su cuerpo entra en un ciclo de barbarie en el que su carne es devorada por los puercos y los huesos son robados por otros humanos. Hay, por ende, en toda la experiencia del tiempo en *Plop* una lógica darwinista donde, a través de la selección del soberano, se decide quién es más apto para seguir perteneciendo al Grupo y, con ello, sobrevivir.

El tiempo cíclico del mundo, autorreproducido en la memoria del Grupo gracias al relato de la vieja Goro sobre los orígenes, es medido en solsticios y, más allá, en períodos geofísicos de Recombinación y Extinción. Este relato genera la impresión de antipatía por los tiempos propios de los personajes. Si existe una sincronización entre ambos, es la de la muerte y el reciclaje, entendido este como recomienzo desde el residuo. No hay una amortiguación del horror a través del ciclo, sino la producción social de la indiferencia (Bauman, 2006) ante la vida individual: ningún acontecimiento es singular, todo se repite, todo desaparece. Por lo tanto, no solo el presente es monstruoso, en tanto los personajes son incapaces de generar una conexión con el pasado o con el futuro, sino que la extensión entre la Recombinación y el presente del Grupo es de tal modo excesiva —mítica— que revela a la historia como imposibilitada para otorgar sentido. La destrucción y la barbarie han tomado mucho tiempo para producirse que salir de ellas es impensable.

Queda al sujeto aislado la responsabilidad de buscar algún significado trascendental o duradero.

La calidad de los tiempos propios al interior del Grupo está en función de la posición que se ocupa en la jerarquía estamental. La experiencia de la supervivencia, al igual que en *Zombie* y en *La mucama*, está condicionada por la desigualdad social. Hay, no obstante, una actitud común en cuanto al pasado y al futuro. El primero es negado por completo, mientras el segundo aparece obturado, es decir hay una incapacidad en el Grupo de creación y de novedad (Steimberg, 2012). No hay una esperanza que trascienda el cuerpo de cada personaje, ni siquiera para el Comisario. Ante las preguntas ¿hacia dónde vamos?, ¿qué sucederá después?, no hay acontecimientos en el horizonte que aspiren a la renovación. Todo el tiempo de los personajes, en cambio, se dirige hacia la muerte, es un regreso forzado hacia la tierra.

Este fatalismo queda expresado en la estructura misma de la novela. El “Prólogo” presenta a Plop, en un pozo, viendo caer sobre él “paladas de tierra”: “Con cada golpe de zapa, con cada puñado de tierra que le cae sobre la cabeza, le va apareciendo en la mente una imagen de su vida. Así, hasta ahora, el final. Todo el esfuerzo es para este momento, para llegar, para poder finalmente morir” (Pinedo, 2007, p. 12). Con el inicio *in extrema res*, cada capítulo de la narración —cada escena— puede ser comparado con un puñado de tierra que va cubriendo el cuerpo moribundo de Plop. Los episodios que vertebran el viaje del antihéroe y construyen a partir de sus títulos —“La iniciación”, “El primer escalón”, “El segundo escalón”, “El trono” y “La caída”— la imagen de una escalera donde el final es el comienzo y el comienzo es el final, lo que plantea una temporalidad distópica y carcelaria. Esta secuencia, además, genera en medio del ciclo la ilusión de una duración que es al mismo tiempo crecimiento (ascenso) y decaimiento (descenso); es un

imaginario escatológico de la decadencia donde la barbarie se normaliza aun en el acto de lectura debido a la frecuencia con que es descrita. Es por eso que el futuro es obstruido incluso por la misma estructura fragmentaria de la novela donde ni siquiera el Comisario, que ocupa el eslabón más alto en la cadena de dominación del Grupo, escapa a ese destino.

Esta obstrucción del futuro se expresa incluso en el hecho de que quienes quieren escapar del Grupo, escapan también del libro. Dejan de ser, de allí que no se sepa qué pasa con personajes como el Urso o la Tini cuando se alejan de Plop. Solo sabemos lo que sucede cuando regresan, y eso es la muerte. Sin embargo, a pesar de esta correspondencia absoluta entre mundo distópico y mundo de ficción, no pueden descartarse esas fugas de mundo en tanto prefiguran futuros que, al no ser configurados dentro de la obra sino solo señalados, toca al lector configurar.

En el capítulo anterior se señaló cómo la maternidad, la paternidad y la amistad alteraban las relaciones entre los personajes del Urso, la Tini y Plop, pero hay que añadir ahora que también legitiman la posibilidad de un tiempo diferente, al instaurar un nuevo ritmo de relación entre los cuerpos de los personajes y el lugar que habitan. Se trata del tiempo del cuidado, en el cual los personajes se anticipan siempre a sí mismos al estar preocupados constantemente por lo que pueda sucederle a quien tienen interés de proteger (Safranski, 2017). Frente al tiempo cíclico del mundo del Grupo, el tiempo del cuidado se abre y se experimenta como imprevisible, se dirige al futuro.

Conviene recordar cómo en los primeros momentos de su relación de amistad, el Urso y Plop cuidan del cuerpo de la Tini y lo convierten en paisaje para ser contemplado, en vez de usado. Esto sucede especialmente cuando la ven bailar: “Empezaban, muy suavemente, a marcar el ritmo: Ta, ta ta, tatú. La Tini cerraba los ojos, seria y quieta, y

dejaba que el sonido le fuera entrando en el cuerpo” (Pinedo, 2007, p. 53). Este movimiento inaugura una relación diferente de Tini con su cuerpo, ya que este se autopercibe y es percibido por los demás como algo totalmente otro, fuera del mundo y, por ende, vulnerable a las amenazas del resto del Grupo.

Esta alteridad del paisaje corporal de la Tini se expresa también cuando ella está embarazada y cuando el Urso aparece con su Opa. Dichos cuerpos se convierten en sujetos necesitados de cuidado porque remueven en la conciencia la realidad de la muerte futura y de la barbarie a la que están expuestos. El hijo y la hija le dan al tiempo propio del Urso y de la Tina una preocupación, una atenta orientación hacia lo que puede suceder.

El futuro, anticipado como riesgo, los compromete a cuidar su cuerpo y el del otro y pone en movimiento los afectos —en tanto “energías que circulan” (Moraña, 2012)— en la tribu para resistir el control disciplinario del Comisario. Como consecuencia, el Urso reevalúa su relación con el Grupo y decide salir de él, “desapareciendo días enteros” y luego toda una semana (Pinedo, 2007, p. 69). La voz narrativa no comunica nada de lo que ocurre fuera del Grupo, de allí que queden varias zonas de indeterminación en la lectura. Son esos vacíos, sin embargo, los que hacen que los personajes cambien de opinión y los que animan su lucha para forjar un futuro alternativo dentro del Grupo desde sus propios cuerpos. El Urso se cuelga a su Opa en la espalda y se convierten en una “figura familiar: el Urso caminando con su Opa atrás” (p. 70), igual que la Tini quien siempre se mueve junto con su hijo. Son señales, brotes, de un cuerpo nuevo, un cuerpo compartido, que anticipan también una alternativa a la distopía perpetua de la llanura.

Lo mismo ocurre con el personaje del Mesías y sus predicaciones sobre la existencia de “La Tierra Sana”, donde llueve siempre agua limpia y hay plantas y frutos.

Se trata de un tiempo pleno donde los personajes se elevan por encima de los dolores y del tabú y existen fuera de ellos. Es un mundo, por lo tanto, que existe más allá del Grupo y más allá del libro; es un mundo que para Plop fue real en algún momento remoto del pasado, pero “estaba convencido de que ya no existía” (Pinedo, 2007, p. 112). El escepticismo del Comisario frente al futuro reproduce la hostilidad del resto del Grupo, ya que a Plop no le interesaba que los demás supieran que las palabras del Mesías eran verdaderas. El Comisario, en el control obsesivo sobre los cuerpos, obstruye la imaginación del futuro porque, precisamente, el tiempo del cuidado que encarnan la Tini y el Urso y el tiempo pleno al que apunta el Mesías son tiempos de recomienzo donde se esconde la posibilidad de una transformación y donde se deshace lo que ata hacia atrás. Solo la muerte puede destruir esa aspiración y así ocurre en la novela. La previsión del Urso y la Tini no alcanza para resistir y escapar de la voluntad asesina del soberano al interior del Grupo.

En el “Epílogo”, el cierre de la novela hace eco del nacimiento de Plop y, paralelamente, de la indiferencia del tiempo del mundo ante su sufrimiento: “Llovía como siempre”. Y más adelante se refiere el momento de su caída al barro: “Hace plop”. Se trata de un cierre que empata el fin de la vida del personaje con el fin del libro. Es un fin que revela a Plop y, al mismo tiempo, enfatiza al lector la distopía perpetua en la que se suceden uno tras otro los ciclos de vida de los personajes: “Cuando empezaron a cavar el pozo a su lado se hizo claro el final, este final. [...] Desde que había nacido todo era barro. Todos, todo el Grupo, toda la gente, todos los grupos. Vivían en el barro. Morían en el barro. [...] Nunca existió otra cosa que barro” (pp. 150-151). El personaje de Plop, por lo tanto, experimenta una última “conversión” (Girard, 1965) mientras se encuentra en el barro en la que asume con resignación el carácter efímero y banal de la vida, pero también

su condición ruinosa. En la balanza, pesa más la ruina que el consuelo de la muerte. Sobre todo, porque el cierre del libro es solo un final, el final de Plop, pero la persistencia del barro se afirma y se prolonga, y, con ello, la barbarie. Las excepciones, vistas en la extensión completa del tiempo del mundo, no cuentan: “Nunca había existido un depósito, una Esclava, un Urso, una Tini. Nunca una vieja Goro” (p. 150). En el post-apocalipsis de *Plop*, a diferencia del post-apocalipsis de *Zombie* y de *La mucama* no hay una profusión de temporalidades, ni figuras fantásticas que garanticen la irrupción de fuerzas y energías renovadoras, no solo por el poder tiránico del Soberano, sino porque por encima de él gravita la sombra pesada de la barbarie y la destrucción que sujeta a todos los seres al mismo fin y al mismo comienzo, por lo que el tabú y la barbarie se imponen como modelo único de mundo, y el pesimismo de la destrucción como “experiencia única” de lectura (Ricœur, 2017).

6.3 *La mucama de Omicunlé*, entre la temporalidad mítica y la fascinación presentista

Mientras que en *Plop* la catástrofe devuelve a la llanura a un tiempo del mundo cíclico y totalmente distópico, y en *Zombie* el desastre posibilita la irrupción de una temporalidad fantástica que abre un horizonte de expectativa dentro de la temporalidad apocalíptica de los sobrevivientes, en *La mucama* ese horizonte aparece como una oferta permanente en frente al tiempo histórico del territorio caribeño.

Dentro del planteamiento maniqueo de la novela que presenta como antagónicos dos culturas y dos mundos —el afrocaribeño y el imperialista-capitalista—, hay también una temporalidad asociada a cada uno. En el tiempo histórico del capital, en primer lugar,

la flecha del tiempo tiende hacia adelante y empata el progreso con la destrucción, en la cultura afrocaribeña la temporalidad mítica identifica al ser humano con los procesos de la naturaleza y desde allí regula las expectativas y aspiraciones de sus miembros. Esta temporalidad se constituye como *otra* ya que es diferente y opuesta en su estructura al modo en que se articulan presente, pasado y futuro dentro de la cultura dominante. En la temporalidad yoruba, en cambio, lo kairológico desplaza a lo cronológico, en tanto que se vive a la espera del *kairos*, es decir, del momento relevante, el instante crítico que tiene la facultad de ser tanto punto de partida como punto de culminación de las acciones y donde sucede una irrupción imprevisible de lo extratemporal (Kerkhoff, 1997).

Es una temporalidad mítica debido a su circularidad y a que obtiene de los mitos las metáforas que la delinear y la trazan, no para imponer una progresión ineludible y fatal como en el tiempo del mundo en *Plop*, sino para estructurar el pensamiento y la experiencia de vida en pos de un devenir por medio de la cohabitación con los otros. Además, el mito convierte el tiempo pasado en actual, en tanto renueva su vigencia cada vez que es repetido y recordado (López Saco, 2017).

En *La mucama* la temporalidad del capital tiene en Linda una vertiente apocalíptica, expresada en una visión lineal del tiempo y en la convicción de que los espacios están destinados a la destrucción; esta contrasta con la temporalidad escatológica y mítica de Nenuco y Esther Escudero, quienes encuentran en las historias y las profecías de Olokun los recursos para modelar su comportamiento y sus actitudes en su respectivo momento histórico. La diferencia entre temporalidades repercute en dos formas distintas de concebir la acción humana. Mientras para Linda, y luego para Acilde/Giorgio, la voluntad humana es suficiente para cambiar la historia; para Nenuco, Ananí, Esther y Eric, la humanidad necesita hacer alianza con los dioses y con los animales no humanos

para emprender el rescate del territorio. La temporalidad mítica, por lo tanto, trenza los ritmos de vida de las anémonas, los dioses y las personas en un instante crítico de irrupción de lo sobrenatural y, con ello, de transformación radical.

La permanente tensión apocalíptica en la que vive el Caribe por su vulnerabilidad meteorológica hace que la intrusión de Gaia como fuerza reconfiguradora del territorio y de sus habitantes, más que una excepción inminente, sea algo inmanente (Stengers, 2015). Gaia puede irrumpir en cualquier momento, cuando ella considere que es necesario. Lo que, sin embargo, caracteriza al imaginario escatológico yoruba en *La mucama* es que toca al ser humano sincronizarse con la temporalidad mítica de Gaia por medio de la paciencia (Appadurai, 2004b), es decir, ser sensibles ante la emergencia y la intervención de Olokun. La tentación a la que se enfrentan, como se observa en el comportamiento de la adolescente Yararí, es la de sentirse atraídos por la temporalidad tecno-capitalista y habitar el mundo desde la fascinación presentista, perdiendo de vista el horizonte de pasado y de futuro y, con ello, contribuyendo por omisión y desinterés a la destrucción del territorio y de la cultura.

En la mitología yoruba, Olokun es la figura que condensa la concepción espacio-temporal y quien permite que el tiempo mítico-fantástico irrumpa en el mundo de la novela como algo mágico y sobrehumano. Esta deidad, sin embargo, es caracterizada en *La mucama* no solo por sus atributos religiosos, sino que es intensificada al ser descrita como “una cosa lovecraftiana” (Indiana, 2015, p. 45). Esta hibridación entre lo fantástico-terrorífico de Lovecraft y lo mítico-religioso desestabiliza las expectativas del lector tradicional de CF, ya que el avance tecno-científico (alguna máquina o dispositivo tecnológico) no es el que posibilita el desplazamiento en el tiempo, sino que es el ritual

mágico el que abre una ventana de tiempo delante los personajes para que estos puedan ir hacia atrás, imitando así al dios que toma posesión de su cuerpo.

El hecho de que el personaje de Iván de la Barra acuda a Lovecraft para describir a Olokun implica el reconocimiento de la distancia cultural que existe en el mundo de ficción —pero también fuera de él— entre los yorubas y el resto de los habitantes de la isla, mucho más occidentalizados. Lo fantástico, en este sentido, aparece como mediación y explicación de la religiosidad y espiritualidad afrocaribeña; como escalón intermedio entre el régimen toxico-pornográfico del capitalismo y la esfera mítica-religiosa de los yoruba. Acilde solo es capaz de entender y asimilar los efectos de la creencia a través de la hibridación de los dos órdenes.

El caminar hacia atrás de Olokun/Ctulhu constituye dentro de la temporalidad mítica de la novela el instante excepcional que posibilita la transformación completa del mundo. Es excepcional en tanto resulta de una confluencia de singularidades: la presencia de una de las últimas anémonas vivas del Caribe, la carne abierta de Acilde-mujer dispuesta a convertirse en Acilde-hombre y los lunares en su coronilla, tal y como estaban anunciados en la profecía mesiánica.

Precisamente, ya que solo el elegido por Olokun puede asumir las habilidades de viajar en el tiempo, es necesaria una preparación del cuerpo, es decir, una metamorfosis, como sucede con Acilde. Este cambio no solo abre todo el horizonte temporal para que los personajes puedan moverse hacia el pasado, sino que también, como se mencionó en el capítulo anterior, abre los cuerpos a un universo queer donde el placer sexual es vivido sin límites, más allá de las jerarquías y condiciones del régimen heteronormativo. Esto refuerza la continuidad no solo espacio-temporal, sino corpo-espacio-temporal donde el cuerpo se construye como un paisaje de transición entre el mundo-antes y el mundo-

después. Los cuerpos de Acilde/Giorgio/Roque y de Argenis/Côte de Fer son rastros del futuro que aguarda a los habitantes de la isla si la historia es transformada y deciden tomar la oferta de mundo que se les presenta desde la espiritualidad yoruba. Son performances del deseo de un espacio-tiempo-cuerpo diferente donde no puede ocurrir una transformación en un nivel sin que repercuta en el otro; y, con ello, son también anticipo de ese pueblo nuevo que podrá habitar el futuro; por lo tanto, la transformación, para ser completa y permanente, debe ocurrir simultáneamente en los cuerpos y en los espacios.

La ventana de tiempo que se abre en el 2027 comunica tres tiempos post-catástrofe, 1606 después de las devastaciones de Osorio y 1991-2001 después del auge inmobiliario. Los personajes con la capacidad de desplazarse a través de estos tres momentos lo hacen mientras duermen en su presente; es decir, Acilde puede vivir como Giorgio en 2001 y como Roque en 1606 cuando está dormido en el 2027; mientras que Argenis puede ser Côte de Fer en 1606 al dormir en el 2001. Es importante señalar que el desplazamiento temporal de Acilde se realiza para alterar la causalidad local del acontecimiento catastrófico (D. Lewis, 2008): evitar que el presidente Said Bona acepte almacenar armas biológicas de Venezuela y, con ello, el maremoto no provocará que estas se derramen y contaminen el mar exterminando las playas. Es decir, se espera que el cambio en esta pequeña decisión inaugure una nueva causalidad que tenga efectos globales y provoque un futuro diferente. Sin embargo, la apertura de la ventana de tiempo pone en juego otras causalidades locales: el matrimonio de Giorgio y Linda, la apertura del laboratorio de conservación en Playa Bo en el 2001; y en el 1606 la realización de una serie de grabados por Argenis. Sin embargo, este desencadenamiento de eventos entrelazados, provocado por el juego con el pasado, no expone a los personajes al riesgo de paradojas temporales del encuentro consigo mismos, como ocurre en las novelas

clásicas de CF; porque en *La mucama* el desplazamiento hacia atrás implica la mudanza de cuerpo, pero no de persona; la mente de Acilde es la mente de Giorgio y la mente de Roque, lo que permite que, aunque los cuerpos sean diferentes, estén comunicados. Es decir, el desplazamiento es más psíquico que físico, pues el cuerpo no se ausenta de su presente, sino que mentalmente puede habitar simultáneamente dos o tres tiempos. Los desafíos y las paradojas, por lo tanto, provienen de un horizonte más ético que tecnocientífico, ya que tienen que ver con el mantenimiento de lealtades, herencias y afectos entre los personajes.

La simultaneidad en *La mucama* deja su huella en la escritura en dos momentos climáticos que le permiten al lector habitar esa trenza temporal post-apocalíptica que se ha abierto en la novela: el encuentro sexual entre Giorgio/Roque y Acilde Côte de Fer en 2001/1606 y el ataque de Giorgio/Roque a Côte de Fer en 1606.

Giorgio le tomó la mano y Argenis se la apretó como si temiera caerse por un barranco. Cuando se la soltó, Giorgio retiró la suya y le acarició levemente la palma de la mano. Con sus *cuatro ojos cerrados*, Argenis sintió que un cuerpo se le metía en el catre, lo acurrucaba y lo mecía. Una mano le acarició el vientre, que se tensó sin alejarse, apretó los glúteos adivinando la ruta de la mano hacia abajo, dejándose hacer. Llevaba siglos esperando esta mamada, que jaloneaba con labios consistentes palanqueando con una lengua hábil y suave, que tragaba sin miedo al vómito su güevo grande y que cubría su pecho y sus piernas con la caricia de una larga melena que olía a salitre y a pimienta. Olvidó al francesito, el arte y Playa Bo, olvidó su nombre y el del órgano alrededor del cual ahora se cerraba concéntrico el universo. Se vino duro, como si se hubiese vaciado para siempre los cojones. Abrió los ojos anestesiados y vio que Roque levantaba finalmente la cara y se tiraba a su lado en el catre para dormirse roncando casi de inmediato (Indiana, 2015, pp. 125-126, cursivas mías).

Argenis dio vuelta atrás, saltó endemoniado de raíz en raíz, se hizo daño en el pie con astillas y animales y buscó alcanzar el lugar donde yacía el cofre, que desenterraría con los dientes si era necesario. Al salir del mangle, Engombe y Roque le pisaban los talones. Se han preocupado por mí y me buscan, pensó. Pero al llegar al pie de la ceiba *cuatrocientos años más joven*, donde ahora se celebraba el picnic, tenía la punta del arcabuz de Engombe en la nuca. Roque puso su mano sobre el arma obligando al negro a bajarla y Giorgio se arremangó la camisa, resoplando incómodo con el calor. *Ambos* miraban a Argenis con

cuatro ojos idénticos creando un túnel de silencio; a un lado se chocaban copas, al otro, retumbaba una verdad inexplicable y nauseabunda. «¿Y ahora que te pasa?», preguntaron *Giorgio y Roque al unísono*. El pintor tembló de pánico, sin poder abrir la boca. «No desperdicies la bala», dijo Roque a Engombe, y tomó el arma por el cañón para blandirla como un bate y tumbar a Argenis de un golpe seco en la cabeza, no sin antes decirle con su boca bucanera: «Esto es por Billy, hijo de puta» (Indiana, 2015, pp. 159-160, cursivas mías).

Mientras en toda la novela las líneas temporales marchan sin que las mentes de los distintos cuerpos se entrecrucen, inclusive la estructura aísla por episodios la vivencia de cada personaje en los tiempos diferentes para facilitar la lectura y la comprensión del texto; estas dos excepciones coinciden con dos puntos de giro que encaminan el cierre de la trama: uno que redundaba en vida y otro que redundaba en muerte. En ambos, la simultaneidad se expresa mediante el intercambio de nombres que invaden un espacio-cuerpo-tiempo que no les corresponde: Argenis se descubre durmiendo junto a Roque, en vez de junto a Giorgio; y en el otro episodio, es Argenis quien es golpeado por Roque en 1606 y en 2001. El encuentro sexual, por un lado, intensifica la vivencia del universo queer; sin embargo, la agresión de Acilde/Giorgio/Roque hacia Argenis lo clausura por completo.

Es llamativo que sea Acilde/Giorgio/Roque quien es descrito como poseedor de dos voces que hablan al unísono y de cuatro ojos idénticos, no solo porque estos rasgos lo asimilan con el cuerpo monstruoso de Olokun/Ctulhu, sino porque en esa descripción se refuerza su posición de superioridad respecto a los demás personajes y su capacidad para decidir no solo sobre su destino personal, sino sobre el destino de Argenis/Côte de Fer. Controlar la ventana del tiempo, por lo tanto, deifica el cuerpo mesiánico de Acilde y lo conmina a una decisión ética: cumplir con su misión para con Esther y Said de salvar el mar a costa de su felicidad individual, o mantenerse a salvo en su presente de 2001

olvidando el futuro de muerte que espera a las anémonas y a la cultura afrocaribeña. Es una elección entre la temporalidad mítica y la fascinación presentista.

Absorto en su relación con Linda y en el proyecto eco-friendly que estaban consolidando, Acilde pasa diez años en prisión y en el 2037 Saïd decide sacarlo y desistir de su promesa de protección. Es decir, el tiempo de vida de Giorgio en 1991-2001 tiene una correspondencia cronológica con el tiempo de vida de Acilde en 2027-2037. Para ese momento, la paciencia de Saïd está cansada y duda si realmente Acilde les está ayudando. A los lectores, sin embargo, no se les comunica los cambios ni los deterioros que ha habido en el presente de Acilde. En cambio, se sabe que en la línea temporal de 1991-2001 Giorgio está a punto de llegar al momento culminante de su misión: el encuentro con un Saïd Bona joven, antes de ser presidente. Allí se despliega ante él la última prueba, la disyuntiva de los dos mundos posibles: el de la temporalidad presentista donde rige el individualismo y el progreso, o el que surge desde la espiritualidad yoruba que antepone el mar y la colectividad y privilegia la ética del sacrificio antes que cualquier intento de felicidad individual.

La decisión última de Acilde contradice aquella elección primera de salvar a la anémona en vez de seguir a su agresor Morla. Hacia el final de *La mucama*, el mesías apostata de su misión y escoge, en un giro hegemónico donde su camino heroico se convierte en antiheroico, salvarse a sí mismo como Giorgio, sacrificando a Acilde llevándose a la boca un montón de “somníferos robados” y apresurando la muerte de Roque disparando en su cabeza un “amenazante arcabuz”. El cuerpo sobreviviente de Giorgio solo “siente que alguien muy querido está muriendo y adivina una lágrima en uno de sus ojos” (Indiana, 2015, p. 181). Es el último sufrimiento antes de anclarse en el

instante de dicha y luminosidad donde el pasado y el futuro son arrojados al fondo del mar y todo se olvida, “incluso lo que vive en un hueco allá abajo en el arrecife” (p. 182).

Acilde consigue aprovecharse de esta pugna entre la esfera de la política y la esfera de las creencias yoruba para obtener beneficios propios. El giro hegemónico hacia el final de la novela aleja de nuevo ambas esferas, la de las creencias es devuelta a lo privado, mientras que el Estado deja de interesarse en el proyecto colectivo de la salvación del mar, por lo que la destrucción del territorio de la isla vuelve a acelerarse. Algo similar ocurre con la familia, ya que, si bien Acilde atestigua la destrucción de su familia, el giro hegemónico lo vuelve a situar como garante de su reconstrucción. No se trata además de una familia con valores y órdenes diferentes, en *La mucama* Acilde huye de un hogar para fundar otro basado de nuevo, a pesar del camino queer que recorrió, en la heteronorma patriarcal.

El cierre de la novela en *La mucama* equivale a la muerte de Acilde/Roque y, con ello, al fin del universo queer, a la clausura de la ventana de tiempo que posibilitó la metamorfosis del cuerpo de Acilde. La potencia disruptiva de la identidad mítico-mágica de Acilde, por si fuera poco, acaba reducida a una escena kitsch y reaccionaria de romance heterosexual: Linda y Giorgio recostados en una playa privada, ella “con la cabeza sobre sus piernas”, él, “con un dedo en el fleco mojado de la cara de Linda” (Indiana, 2015, p. 181). La decisión de acortar el paisaje corporal múltiple al cuerpo único de Giorgio —el más privilegiado de los tres— provoca el fin de un mundo que pudo haber sido, pero que nunca sucedió. No se trata de la afirmación determinista de que el pasado no puede modificarse, ya que inutilizaría todo el viaje que han realizado los personajes; sino de la constatación crítica de que la irrupción de lo fantástico si bien sí inaugura la

posibilidad de una transformación radical, no implica automáticamente su consecución, se requiere voluntad para completar el cambio. Los dioses no van a salvar el mundo.

No obstante, el apocalipsis de larga duración que aparece en la novela atado al territorio caribeño, permite el hallazgo de que ningún fin-de-mundo es definitivo; las catástrofes intensifican el desastre, pero también renuevan la vigencia de la promesa, la cual se mantiene como una tarea a largo plazo que toca a los donantes en distintas líneas temporales llevar a cabo. Se trata, por lo tanto, de un encuentro entre la urgencia de salvar su territorio y la paciencia para esperar a que los dioses den las señales indicadas, mediante el cual los personajes yoruba actualizan constantemente su esperanza frente a los distintos contextos de su adversidad. El triunfo del presente monstruo, sin memoria y sin futuro colectivo, no anula por completo la oferta de otro tiempo posible; el cual gracias al imaginario escatológico yoruba, se mantiene a la espera de que otra generación decida abrazarla con radicalidad y así relacionarse con los otros y con el territorio a partir de una interacción que no implique sometimiento y destrucción.

6.4 Recapitulación

Al considerar una obra literaria desde las teorías constructivistas de la ficción, como oferta de un mundo posible, se dota al discurso literario de un efecto modelizante, es decir, de una capacidad para incidir en el lector, en tanto sujeto individual y parte de una colectividad histórica y socialmente situada, y proveerle un “mapa de la realidad” (Asensi Pérez, 2011; Schmidt, 1997). Este “efecto de sujeto” de la obra puede orientarse en un sentido que refuerce los aparatos ideológicos hegemónicos, o en una dirección contraria, que los cuestione.

La especificidad de la CF distópica radica en que más que aportar una propuesta o modelo de mundo, hace una propuesta de fin-del-mundo y de mundo-después a través del empleo sistemático y consistente de imaginarios escatológicos. Las tres novelas aquí revisadas apuntan no solo hacia el agotamiento de las figuras mesiánicas, sino también hacia el fin de las instituciones, representado narrativa y dramáticamente a través del acontecimiento catastrófico. En *Zombie* es el régimen adultocéntrico el que es raído, mientras que en *Plop* es toda la civilización la que sufre un atentado. Por el contrario, en *La mucama* la destrucción amenaza a un sector vulnerable de la población de la isla caribeña. Cada una de las novelas, si bien impone tras la situación inicial de la catástrofe una temporalidad dominante, no liquida por completo la posibilidad de que broten otras temporalidades que pongan en disputa tanto los usos del pasado como los problemas presentes y la imaginación de un futuro distinto.

Dentro de las temporalidades que se ofrecen como alternativas a los sobrevivientes en el mundo de ficción, sobresale la figura de Cthulhu como recurso del imaginario escatológico para simbolizar la irrupción de una temporalidad fantástica en las novelas. Establecer un vínculo entre la presencia de Cthulhu y el “Cthuluceno” como imaginario escatológico de la contemporaneidad refuerza la idea del futuro como campo de lucha y de la supervivencia como condición inmanente al sujeto, ya sea este un adolescente como en *Zombie*, una tribu nómada como en *Plop*, o un hombre transexual caribeño como en *La mucama*; el vivir en el mundo-después exige de estos sujetos “aprender a seguir con el problema de vivir y morir con responsabilidad en una tierra dañada”(Haraway, 2019, p. 20).²⁸ La invocación a Cthulhu, en tanto ser mítico-fantástico que condensa el carácter

²⁸ Es importante considerar algunos diagnósticos que se han elaborado recientemente sobre los cambios de ritmo en la relación entre seres humanos, seres no humanos y el territorio que comparten. Desde las ciencias

cósmico del horror, del riesgo y de la otredad absoluta, aspira a reencantar el mundo desde coordenadas fuera de la cosmovisión e imaginación cristiana, pero no deja de activar dentro de los imaginarios escatológicos la apertura del horizonte de expectativas de los sujetos respecto al carácter ruin de su presente y a la (im)posibilidad de una transformación dignificante.

Es importante señalar, sin embargo, que esta irrupción de lo fantástico, si bien posibilita un extrañamiento respecto a la temporalidad misma del mundo de ficción, funciona también como un tirante *deus ex machina* que sitúa el comienzo de la vuelta de mundo en una esfera más allá de lo humano; es decir, desplaza la acción del cambio fuera de la voluntad humana, pero, es importante notarlo, no fuera del mundo. La morada de Cthulhu en *Zombie* existe dentro del mapa de la Capital y el desplazamiento entre espacios, tiempos y cuerpos en *La mucama* sucede siempre dentro de la isla. En este sentido, la aparición del nombre del monstruo en *La mucama* y en *Zombie* es parte de una isotopía de lo imposible que vertebra los imaginarios escatológicos con elementos propios de lo

naturales, se ha acudido al término Antropoceno para referirse a la actividad humana en la trama de la vida, específicamente a las consecuencias del ejercicio del poder de la humanidad sobre la biósfera después de la Revolución industrial, misma que ha repercutido en la formación de una crisis socioecológica sin precedentes que actualmente pone en riesgo la viabilidad de la vida humana y no humana tal como existe ahora (Moore, 2020; Svampa, 2019). Simultáneamente, en aras de dar una especificidad político-económica a la categoría-diagnóstico de Antropoceno se ha propuesto hablar de Capitaloceno, a fin de diferenciar responsabilidades en esta trama, sin pasar por alto las relaciones de injusticia, desigualdad y explotación que parecen quedar invisibilizadas cuando se habla de la humanidad como culpable genérico de la destrucción. El Capitaloceno acota el origen y el desarrollo de esta crisis a la época y al tiempo del capitalismo, donde el ideal ha sido la búsqueda de la productividad máxima y una mercantilización total del mundo, lo cual explica, por un lado, la aceleración desproporcionada del deterioro medioambiental y, por otro, la conversión de la persona moderna en monstruo aniquilador (Vega Cantor, s/f). Si en los términos de esta investigación, Antropoceno y Capitaloceno son dos formas de construir significados, afectos, saberes, símbolos y técnicas que aspiran a dotar de sentido la experiencia completa de la temporalidad de un grupo social; Haraway apela a un imaginario escatológico diferente, el Cthuluceno. Las fuentes que nutren este imaginario provienen principalmente de la ciencia ficción y el feminismo, pero también de hechos científicos y obras de arte; cada uno de estos pensamientos, géneros y acciones se imbrica en la urgencia de responder la pregunta no por el futuro entendido únicamente como lo que está delante, sino por lo que ha estado ocurriendo, lo que está ocurriendo y lo que seguirá ocurriendo.

humano, pero también con elementos provenientes de esferas religiosas, míticas y sobrenaturales.

Además, a través de los imaginarios escatológicos, las tres novelas empujan nuevos sujetos y nuevos escenarios que ya están señalados y anticipados en el presente por medio de los paisajes de los cuerpos de los protagonistas. Los cuerpos queer de Argenis y Acilde, producidos por piquete de una anémona son un ejemplo de cómo la colaboración inter-especies es determinante para la imaginación de un futuro diferente (Haraway, 2019); asimismo los cuerpos monstruosos de *Zombie*, heridos por la adicción y por las violencias destructivas de Frosty son presagios de la apertura que requiere la carne para adentrarse en el fin absoluto; y los cuerpos maternales y paternales del Urso y la Tini en *Plop* son garantía de cómo a través del afecto es posible fraguar pequeños nuevos mundos entre las ruinas de la barbarie post-apocalíptica. Cada uno de estos cuerpos, sin embargo, es expuesto al fin del mundo de ficción de distinta manera. En *Zombie* los cuerpos hechos ovillo se entregan al descanso de la muerte para así devenir de nuevo humanos y salir de su condición zombi; en *Plop* la muerte también se impone como destino único de los cuerpos bárbaros de los personajes, y en *La mucama* la renuncia de Acilde a su cuerpo mítico-mágico condena a los espacios-cuerpos-tiempos de los otros seres humanos y no humanos al sufrimiento y a la extinción. De qué forma estos desenlaces, junto a los otros elementos analizados en los capítulos anteriores, configuran la imaginación de los futuros en el corpus de esta investigación es lo que se analizará en el último capítulo.

PAISAJES DEL FUTURO EN LA CF DISTÓPICA LATINOAMERICANA RECIENTE

A partir de la descripción y el análisis que se ha hecho hasta aquí, se han señalado ya los rasgos más importantes de los imaginarios escatológicos de las novelas: la presencia de una catástrofe que transforma el mundo de ficción y atenta contra las instituciones sociales dominantes, la formación de espacios distópicos, la importancia del recuerdo para la (re)significación y producción de esos espacios, la caracterización de los sobrevivientes como seres monstruosos, el protagonismo de personajes antiheroicos y antimesiánicos, la aparición de personajes secundarios que agreden y se oponen al antihéroe mesiánico con acciones de cuidado mutuo y de cuidado/disputa del territorio, y la imbricación de temporalidades expresada tanto en los cuerpos de los protagonistas como en el cierre de las obras.

El objetivo de este último capítulo es articular estas características en función del futuro, es decir, mostrar cómo cada una de las obras produce visiones específicas del futuro a partir del uso de los imaginarios escatológicos; por lo tanto, posee un tono conclusivo ya que recoge muestras del análisis y las integra en función de la hipótesis de esta investigación. En primer lugar, se asientan algunas generalidades de esos futuros a partir de conceptos que ya han sido abordados en secciones anteriores, a saber, la multiplicidad, la contemporaneidad y el encantamiento. En segundo lugar, se proponen dos ejes para delinear los paisajes del futuro en las novelas: los futuros pasados y los futuros liminales; luego, hacia el final, se argumenta a favor de la esperanza como *novum* de las novelas dentro de los mundos ficcionales.

Es necesario tener presente, para este fin, la definición que se hizo de los imaginarios escatológicos —aquellos que proveen de respuestas a las preguntas que una

sociedad situada históricamente considera relevantes sobre lo posible y el futuro— y la caracterización de la CF como un género escatológico, en tanto que tiene como una de sus preocupaciones centrales la imaginación del futuro en términos de extrañamiento y de innovación.

A partir de aquí, conviene retomar el concepto de modernidades múltiples (el cual fue tratado con detalle en el apartado 2.2) para destacar el hecho de que en América Latina la modernización no ha sido un proyecto homogéneo, ni unívoco ni unidireccional, como se planteó desde y para Europa, sino que tomó diversas formas en función del contexto sociopolítico, demográfico e histórico de cada país. Esto repercutió en que las dinámicas de aspiración y progreso también variaran y que la proliferación y las disputas entre imaginarios tomara intensidades y carices diferentes.

Esta diversificación deja en evidencia el acierto de la idea de Augé (2015) de que el futuro, aunque concierne al sujeto individual, siempre tiene una dimensión social de interdependencia y es sobre todo una manifestación de la vida en común. Asimismo, para Appadurai (2013) el futuro no es un espacio-tiempo neutral, sino que es un “hecho cultural”; es decir, una temporalidad que se construye y se actualiza incesantemente a través de las decisiones y las acciones de los diversos grupos que conforman una sociedad, de la fuerza de sus aspiraciones, y de sus estrategias de anticipación e imaginación. Esta perspectiva no determinista, formulada desde el campo de los imaginarios, desplaza al futuro al campo de lo posible, pues lo abre a las potencias de esos distintos imaginarios, a la intensidad y a los efectos de sus interacciones, a las energías que circulan, despliegan y aspiran a transformar esas posibilidades en realidades.

Como también se ha apuntado ya (en el apartado 2.3), la CF distópica es una forma literaria caracterizada por explorar la tensión que se produce entre la temporalidad

de los lectores (el presente) y la temporalidad del mundo de ficción (el futuro). En este sentido, el ejercicio anticipatorio de *Plop*, *Zombie* y *La mucama de Omicunlé* —que plantea una distopía post-apocalíptica y un destino trágico para los territorios en los que se enmarca la narración, así como para sus habitantes— despliega un futuro condicionado, tal y como sucede en las distopías clásicas occidentales, en las que “la forma en que se desarrolle [el futuro] en la realidad depende de que lleguemos a comprender el proceso histórico que podría destruir nuestra sociedad” (Gottlieb, 2001, p. 15). La novelización de la catástrofe y de las condiciones de vida de los sobrevivientes en las tres novelas, desde esta perspectiva, proporciona al lector rastros y signos que idealmente ayudarían a comprender las causas y los caminos que condujeron del presente referencial del lector a la distopía del mundo de ficción.

Recuperar el concepto de “distancia” puede ayudar a entender mejor la tensión entre temporalidades que plantea la CF distópica y la relevancia que tiene la imaginación del futuro en el género *per se*, antes de ponderar su lugar en el acto hermenéutico de la lectura.²⁹ De acuerdo con Saldías,

podríamos decir que el gran logro de las distopías clásicas no fue describir procesos históricos relevantes para sus respectivos contextos, sino saber ubicar estos, haciendo uso efectivo de la ficción y de las estrategias narrativas, a la suficiente distancia de la realidad de los lectores como para motivar una lectura activa, reflexiva e interpretativa (2015, p. 226).

Esto quiere decir que el futuro en la distopía clásica, y así ocurre en las tres novelas de este corpus, es tanto la distancia que media entre dos presentes, el del lector y el del mundo ficcional, como el resultado de la misma. Los mundos de ficción distópicos de *Plop*, *Zombie* y *La mucama*, imaginados como futuros, instalan una distancia que es recorrida por medio de la narración, o sea, la obra de CF en sí misma constituye, gracias a

²⁹ Este aspecto se mencionará con mayor profundidad en las Conclusiones Generales.

las operaciones de la imaginación radical (anticipación y especulación) de las que se vale para construirse formalmente, la presentificación de un futuro posible. Los imaginarios escatológicos, por lo tanto, son uno de los recursos que hace legibles y representables los futuros ficcionales de las novelas.

Esta apertura y tensión entre presentes y futuros que existe en la CF distópica ha sido comentada también por algunos filósofos pertenecientes a la corriente del realismo especulativo y del aceleracionismo. Me interesa hacer esta mención porque desde allí se puede complejizar la noción de distancia. Para Kaup, por ejemplo, la CF post-apocalíptica, además de imaginar un futuro, instala lo apocalíptico como un modo de ser de todos los mundos, los reales y los ficticios, los presentes y los que están por venir. La CF post-apocalíptica, por lo tanto, convierte el futuro en contemporáneo del presente y establece entre ambos —y entre el pasado— puentes de ida y vuelta. Land (2009), complementariamente, ha propuesto el término de “hiperstición” para describir la potencia de los imaginarios escatológicos, a los que él llama “imaginarios sobre el futuro”, pues la CF, al habilitar esos futuros posibles y volverlos presentes, es capaz de motivar comportamientos encaminados a la creación efectiva de esos futuros (Amado, 2018). En otras palabras, la CF favorece la producción de un circuito de temporalidades donde presente, pasado y futuros posibles y ficcionales se retroalimentan y en ese cruce aspiran a crear una realidad propia.

Aunque en este punto no se está muy lejos de la propuesta post-autónoma de Ludmer (2010), para quien la ficción puede ser vista como una “fábrica de realidades”, me interesa situar esta imbricación de temporalidades —donde presente, pasado y futuro entran en sincronía o coinciden gracias a la ficción, en este caso a la CF— en relación con el régimen histórico presentista en el que el futuro y el pasado “están demasiado

presentes” (Rouso, 2018) o “co-presentes” (Ruffel, 2016) y crean un espacio-tiempo nuevo de contemporaneidad. Este aparece “lleno de herencias, de memorias y también de llegadas, de criar y nutrir lo que aún puede llegar a ser”; además, en él no hay un tránsito lineal y cronológico de un pasado horrible o edénico a un futuro de ruina o salvación, sino un flujo constante de “configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias y significados” (Haraway, 2019, p. 20).

Conviene resumir lo escrito hasta ahora en dos declaraciones. En primer lugar, en la CF distópica latinoamericana no hay un relato único del futuro, sino que ese futuro —al asumirse como una construcción cultural y en correspondencia con las modernidades múltiples de las que se ha hablado— también es múltiple. En el caso de *Plop*, *Zombie* y *La mucama*, si bien se tratan todas ellas de ficciones distópicas, no existe entre ellas un consenso fatal sobre cómo será esa distopía; lo que hay, en cambio, es el planteamiento común de una catástrofe, pero que se bifurca en muchas distopías posibles: un mundo habitado solo por adolescentes en *Zombie*, la fragmentación de las sociedades industriales en tribus nómadas y salvajes en *Plop*, o la radicalización de la resistencia ecológica de pueblos originarios en *La mucama*.

En segundo lugar, en las obras de CF distópica aquí estudiadas se observa una tendencia a la co-presencia del futuro y del pasado con el presente. Hay un juego de distancias dentro de los mundos de ficción en donde el futuro aparece cada vez más cerca y esto posibilita múltiples vías para ir hacia él y también para ir hacia el pasado. En la trama de *La mucama* esta contemporaneidad es explícita y se expresa en la capacidad de los personajes Acilde y Argenis de hacer presentes y habitar simultáneamente otras temporalidades, ya sea en el siglo XVII, en el siglo XX o en distintos momentos del siglo XXI. La contemporaneidad se expresa en *Zombie*, en cambio, en el poder que tiene Frosty

de hacer el futuro, en su caso el fin del mundo, de forma casi instantánea gracias a un misil nuclear; mientras que en *Plop* es la cualidad cíclica del tiempo la que aplana los bordes entre presente, pasado y futuro.

La multiplicidad y contemporaneidad involucra también los elementos no distópicos de las novelas. Esto quiere decir que no solo las novelas imaginan los peores futuros posibles y los vuelven co-presentes en la temporalidad del lector, ofreciendo, como suele ser el objetivo central de las distopías, “una advertencia acerca de un futuro que podría y debería ser evitado por la generación de los lectores” (Gottlieb, 2001, p. 16); sino que los indicios y las huellas de otros mundos posibles se ponen al alcance de quien lee como posibilidad y potencialidad de futuros no distópicos. En el caso de estas tres novelas, la pregunta por los imaginarios escatológicos contribuye a visibilizar esos rastros de otros futuros y a develar en medio de la advertencia negativa de la anticipación distópica, una advertencia positiva que aspira a identificar y poner en juego las emociones, acciones y actitudes que resisten la distopía y fortalecen la paciencia y la esperanza.

Uno de estos rasgos esperanzadores que aparece en las tres novelas tiene que ver con el (re)encantamiento de las temporalidades. Así como se habló ya del desarrollo de modernidades encantadas en América Latina (apartado 2.2), en *Plop*, *Zombie* y *La mucama* los futuros aparecen caracterizados como encantados, puesto que en ellos hay una intensa presencia de elementos suprahumanos, que también son variados y múltiples, ya que pertenecen a distintas esferas: en *Zombie* es la presencia de una criatura literaria y fantástica, Ctulhu, que habita en los intersticios de la conciencia de los personajes, pero también en las penumbras de un bosque; en *Plop* es la circulación de leyendas sobre árboles inmortales y tierras paradisíacas, y en *La mucama* es la intervención de los dioses

yoruba, en específico de Olokun, a través del piquete de una anémona, para salvar el mar Caribe. El encantamiento también se expresa en la utilización de distintos rituales y la relevancia de las creencias religiosas de los personajes para la significación de su realidad distópica: el uso de alucinógenos y la peregrinación al bosque en *Zombie*, el ritual tecnomágico y las profecías cumplidas de *La mucama*, o la mitificación de relatos científicos en *Plop*.

Las implicaciones y repercusiones de este encantamiento del futuro serán revisadas a continuación, a la vez que trato de sistematizar estas diferencias a fin de caracterizar y catalogar los paisajes del futuro que se desprenden de la lectura y el análisis de las tres novelas.

7.1 Futuros pasados

En la lectura que se ha hecho en los capítulos de análisis, se puede observar que uno de los rasgos definitorios de los imaginarios escatológicos de *Plop*, *Zombie* y *La mucama* es la representación de futuros donde la linealidad de la historia es revertida y algunos elementos del pasado vuelven a brotar y hacerse co-presente con particular intensidad, provocando una inversión de mundo. Esto ocurre de dos maneras. En una, el pasado es representado en la dicotomía civilización-barbarie, donde la civilización es resultado de un avance técnico y moral —una modernización— e implica una salida progresiva de la barbarie, por lo que un retorno conlleva retroceso y deterioro; mientras que en la otra, el regreso del pasado es planteado desde una mirada antiautoritaria en la que los sujetos históricamente excluidos en los proyectos de modernización (por su condición de raza, etnia, género, orientación e identidad sexual o edad) ocupan ahora un

lugar protagónico dentro de las instituciones y las jerarquías sociales y se encuentran en una posición desde donde tienen mayor capacidad de agencia para resignificar y transformar su mundo.

En cuanto a la primera vertiente, que aquí hemos denominado antievolutiva, es importante recordar que aparece asentada sobre la dicotomía civilización-barbarie. En la perspectiva tradicional, esta tensión establece una polarización cualitativa de las distintas culturas, así como del proceso histórico de una misma cultura. Desde allí, la “civilización” suele asociarse con un “estadio superior de una cultura”, mientras que la barbarie “designa una posición de inferioridad de una cultura frente a otra” (Urdapilleta-Muñoz & Núñez-Villavicencio, 2014, p. 34). En este sentido, para Sarmiento (1982) la barbarie incluso se expresa en la presencia abundante de territorios “no dominados” y vacíos, los cuales favorecen el desarrollo de individuos agresivos, irracionales e instintivos.

La relación entre barbarie y civilización suele plantearse como un proceso de desarrollo histórico, lineal y progresivo en el que la civilización aparece como aspiración y deseo. Para autores del siglo XIX como Sarmiento, Alberdi e Ingenieros, la civilización es un horizonte a alcanzar y aparece caracterizada en términos modernos de desarrollo industrial e individualismo (Urdapilleta-Muñoz & Núñez-Villavicencio, 2014).

La configuración de esta meta favorece la creación de un imaginario escatológico donde el futuro equivale a los frutos de ese proceso civilizatorio: riqueza económica, industrialización, urbanización y una nueva jerarquía de valores encabezada por el éxito y la ganancia; y el trayecto para lograr ese futuro es imaginado como una marcha ordenada y evolutiva, en un sentido darwiniano. Varios de los textos de proto-CF escritos inmediatamente después del *Facundo* de Sarmiento retoman esta dicotomía y empatan la civilización con la utopía y, paralelamente, la barbarie con la distopía, configurándose la

primera como el fundamento de las aspiraciones políticas y culturales, mientras que de la segunda había que huir con miedo —así sucede en el relato “Buenos Aires en el año 4000” (1876) de J. M. de Alcántara, ¡*Una visión del porvenir!*, o, *El espejo del mundo en el año de 1975* (1876) de Benjamín Tallman, y en el cuento de Soledad Acosta de Samper “Bogotá en el año 2000” (1905)—. Hubo otro tipo de textos, donde se imaginaba un camino inverso en el que no era la civilización sino la barbarie la que dominaba el futuro, que han sido agrupados en la categoría de distopías evolutivas o antidarwinistas. En estas obras —algunos ejemplos pueden ser *Doctor benignus* del brasileño Emilio Zaluar (1875) o *Dos partidos en lucha* del argentino Eduardo L. Holmberg (1875)— el espacio-tiempo del futuro se presenta a través de tramas donde los personajes parecen retroceder a un estado salvaje pre-civilizatorio o pre-político, a la vez que se cuestionan las promesas del discurso del “progreso” por medio de un despoblamiento del territorio (Haywood, 2011; Mercier, 2018).

Esto último es lo que encontramos especialmente en *Plop* y en *Zombie*: un proceso de vaciamiento del territorio y un rebrote del comportamiento violento, tribal y nómada de los personajes que habitan ese espacio desértico. Sin embargo, en ambas novelas el futuro bárbaro no es consecuencia de un trayecto histórico de involución largo y ordenado, sino que es acelerado por una catástrofe. Por lo tanto, es factible establecer una correspondencia entre la desertificación y la deshumanización, acontecimientos que producen como resultado una erosión completa de la cultura que aquí ha sido calificada como “crisis civilizatoria”. La desertificación se expresa en las novelas por medio de la representación de espacios poblados únicamente por residuos y desperdicios tanto industriales como vegetales (véase el capítulo 3): las pilas de basura y los abrojos en *Plop*,

las construcciones vacías y los trozos de misiles en *Zombie*, mientras que la deshumanización toma forma tanto en los Grupos de *Plop*, como en los adolescentes adictos de *Zombie*, quienes encarnan la faceta más agresiva de ese deterioro con su comportamiento errante, ocioso y violento. Las acciones tanto de unos como de otros aparecen motivadas fundamentalmente por dos deseos: el de no morir y el de aprovecharse de los demás para satisfacer las ansias de sus cuerpos a toda costa.

Mantener una perspectiva lineal de la historia a partir de la lectura de estas novelas detona algunas interrogantes: ¿es esta barbarie un retroceso a un estadio previo de la cultura que ya existía antes y había sido superado gracias a la modernización industrial y urbana? ¿o es más bien que la barbarie es consecuencia lógica de esa modernización? *Plop*, a mi juicio, se acerca más al primer enfoque, especialmente debido a la temporalidad cíclica en la que se inserta el mundo de ficción; en tanto que *Zombie* se sitúa más próximo del segundo. En ambos casos, sin embargo, el futuro aparece marcado por una tensión entre la tecnología y la moral. ¿Implica la pérdida de tecnología una pérdida de la moral? Tanto en *Plop* como en *Zombie* la respuesta a esta pregunta es igual de pesimista ya que las novelas buscan desmentir la idea de que el desarrollo técnico y tecnológico contribuye a la civilización y humanización de un grupo social.

La dicotomía civilización-barbarie toma en ambas novelas la forma específica de mundo adulto-mundo no adulto, aunque con intenciones opuestas. En *Zombie* la catástrofe ocasiona una pérdida del mundo y de la cultura adulta, como si esta funcionara como muro de contención frente a las subjetividades violentas e impulsivas de los adolescentes, quienes ya no son niños, pero tampoco se han convertido totalmente en adultos. En contraposición, en *Plop* es el mundo adulto el que está en ruina y al mismo tiempo es el

que domina, mientras que los cuerpos de los niños están expuestos a la vulnerabilidad de la muerte debido a las condiciones antihigiénicas en que nacen, y a partir de ahí son configurados como más sacrificables y desechables. Quienes sobreviven la infancia, tienen derecho de insertarse en la voracidad y crueldad del mundo adulto, de ahí que el cuidado de un bebé sea visto como acto contestatario —de civilización y de cultura— al interior del mundo bárbaro de la novela.

En el caso de *La mucama de Omicunlé* la barbarie también está presente en el espacio-tiempo post-apocalíptico del futuro, pero no de una manera homogénea y totalizante como ocurre en *Plop*, sino de forma más sectorial, lo que ocurre debido a las dos esferas que la novela pone en un antagonismo irreconciliable: las subjetividades yoruba frente a las subjetividades capitalistas. Así como sucede en *Zombie*, en *La mucama* la desertificación, aquí trazada como catástrofe ambiental, desvela el carácter esencialmente bárbaro de algunos sectores de la sociedad como se observa en la secta de los Siervos del Apocalipsis, quienes construyen un gueto desde el que radicalizan su hostilidad con actos terroristas como poner bombas y matar gente que no esté de acuerdo con su visión cristiana-fundamentalista del mundo.

No obstante, hay una barbarie mucho más sutil —una barbarie civilizada— en el futuro que imagina la novela, la cual sí parece haberse generalizado entre una parte de la población de la isla, que tiene que ver con el trato a los haitianos por parte de los dominicanos, incluida Acilde; ellos son descritos como una plaga zombi y anónima que amenaza con expandir enfermedades en las calles, y sus cuerpos, al igual que en *Plop*, son tratados como desperdicios al morir, inclusive son recolectados y destruidos por los camiones de basura a fin de evitar que sigan contaminando. Además, la barbarie aparece

presente también en los otros espacio-tiempos de la novela, baste recordar los cruentos enfrentamientos entre los esclavos prófugos en 1606, no muy diferentes del comportamiento salvaje del Grupo en *Plop*. Esta representación de la barbarie en *La mucama* parece avalar su postura crítica y antiprogresista frente a las estructuras coloniales que han regido, rigen y seguirán rigiendo las relaciones políticas y humanas al interior de la isla, donde, al igual que en *Zombie*, se mantiene un diagnóstico pesimista en el que el potencial purificador de la catástrofe es contrarrestado por su capacidad de amplificar la ruina y el desastre propios de los sistemas económicos, políticos y culturales preexistentes.

Es en este sentido, precisamente, que la catástrofe funciona en estas tres novelas como crítica de las expectativas modernas y los discursos de progreso con los que se han construido y destruido los territorios latinoamericanos y denuncia de las disfunciones que han amenazado y amenazan la existencia de las ciudades latinoamericanas y caribeñas (Musset, 2007). Asimismo, la distopía post-apocalíptica evidencia explícitamente el colapso de los ideales de urbanización que aseguraban convertir las grandes aldeas coloniales en metrópolis del mundo globalizado (Almandoz, 2015).

Los residuos en *Plop* permiten atisbar la época en la que se confió en que el desarrollo industrial impulsaría a los países para llegar a una estabilidad económica, política y social, proyecto que la novela se encarga de asentar como meramente efímero e ilusorio. Lo mismo ocurre en *Zombie*, donde las consecuencias de los desarrollos urbanísticos de segregar e intensificar las desigualdades se sobreexponen con la lluvia de misiles. En *La mucama*, también, los procesos de modernización y urbanización ocasionan disputas constantes por decidir qué actores sociales producen los espacios que

se habitan, ya sea los grupos afrocaribeños o las élites criollas gobernantes. Desde la clave civilización-barbarie, si en *Plop* y *Zombie* hay un paso casi cronológico de un estado a otro, en *La mucama* la relación no es tan lineal, sino dialéctica: civilización y barbarie coexisten en todos los tiempos posibles.

Frente al pesimismo de la visión (anti)darwinista de la historia donde la barbarie es un contrapeso de la civilización y el resurgimiento de aquella es ponderada como algo negativo, en *La mucama de Omicunlé* y en *Zombie* el futuro aparece imaginado no solo como dominado por la barbarie, sino también como un espacio-tiempo donde la inversión del mundo detona nuevas posibilidades de transformación histórica para sujetos tradicionalmente excluidos.

En el futuro posible de *La mucama* la inversión de mundo comienza cuando un hombre yoruba y socialista, Saïd Bona, gana la presidencia de República Dominicana, acontecimiento que implica un giro cultural radical donde el cristianismo hegemónico se convierte ahora en religión marginal. Dentro de la cosmogonía yoruba de la novela, el triunfo de Bona es uno de los elementos que asegura la entrada del tiempo kairológico, es decir, el tiempo propicio para el cambio-de-mundo en el que la cultura subordinada afrocaribeña puede emanciparse definitivamente de la opresión capitalista colonial y revertir los efectos perniciosos y acumulados de la explotación y el despojo sobre el territorio de la isla.

En este punto, la trama distópica de *La mucama* no es ingenua ni cae en un solucionismo utópico donde el hecho de que haya un presidente afrodescendiente resuelve automáticamente todos los problemas, sino que advierte tanto la persistencia de una estructura colonial al interior de la isla entre Haití y República Dominicana, como la posición de dependencia que mantiene República Dominicana en la geopolítica global.

En cuanto al primer punto, se señaló ya en el apartado anterior cómo las pocas menciones que tienen los haitianos en la novela están condicionadas por una barbarización, pues estos son representados como portadores de virus, como basura que debe ser desintegrada y como cuerpos migrantes en extrema pobreza que tienen que ser forzados a mantenerse en cuarentena en su lado de la isla. Los personajes dominicanos los tratan con desprecio y solo se dedican a explotar y a consumir ilegalmente sus recursos como la marihuana y la música. Así, en el futuro de *La mucama* se observa cómo continúa presente el discurso antihaitiano que fue invocado como elemento central de la lucha independentista de la República Dominicana, en donde se decía que el haitiano era inmoral y que mezclarse con él podía ocasionar la “decadencia de la raza” (Bustamante Escalona, 2014).

Es llamativo, en este sentido, que la figura de Saïd Bona, quien de hecho instituye el culto yoruba como oficial en el país e implementa una política socialista, no contribuya a la construcción de relaciones más equitativas con los taínos —ambos pueblos históricamente dominados y esclavizados en la isla por los españoles— sino que, al contrario, con la catástrofe las fobias y los odios entre ambos se exacerben. Retomando a Bustamante (2014), esta actitud puede provenir de una “memoria histórica y conciencia nacional perversamente atrofiada” que ha olvidado el pasado compartido de opresión, aunque también puede ser reflejo de cómo en las sociedades coloniales con culturas heterogéneas las desigualdades suelen expresarse con más violencia que en las metrópolis (González Casanova, 2006).

Esta posición hegemónica de República Dominicana respecto a Haití es complejizada por cómo la novela describe el lugar del país en relación con otros países en la tercera década del siglo XXI, específicamente con China y Venezuela. En la geopolítica

de *La mucama*, escasamente delineada, China es una “potencia comunista” (Rita Indiana, 2015, p. 12) que después de la crisis nuclear decide apoyar a la isla con insumos tecnológicos como los recolectores de basura que son utilizados para desintegrar cadáveres de haitianos; mientras tanto, América Latina se ha deformado en una Alianza Bolivariana Latinoamericana compuesta por puros estados totalitarios (p. 113). Para que Bona logre incorporar a su país a esta Alianza tiene que aceptar almacenar las armas nucleares venezolanas, lo que habla de la debilidad del Estado dominicano frente a las otras potencias regionales y su poco margen de maniobra en la toma de decisiones. Esta acción, ya se sabe, es la que Acilde tiene que evitar en su viaje al pasado para salvar el mar Caribe.

Como puede colegirse hasta ahora, el futuro del Caribe en *La mucama de Omicunlé* es imaginado sumamente complejo. Sin embargo, si bien es cierto que la llegada de Saïd Bona a la presidencia no altera el orden político global, ni siquiera el regional o el interno de la isla, este cambio sí posibilita que una epistemología y una tecnología alternativa al capitalismo y al cristianismo hegemónico adquiera la potencia para llevar a cabo un cambio radical. Él, como presidente, y su hermana Esther, como sacerdotisa, se convierten en la punta de lanza de esta revolución en la que ambos serán los protectores de Acilde, el enviado de Olokun. Es aquí que el recurso del desplazamiento en el tiempo se convierte en un gesto decolonial, pues a través de él los sujetos yoruba aspiran a recomponer los daños que la colonialidad ha efectuado en las esferas del ser, del saber y del poder —triada de dinámicas coercitivas que sostienen la dominación colonial (Panotto, 2020)—, y así también redimir la cotidianidad de los sujetos y colectivos humanos y no humanos que habitan un mismo territorio. La colonialidad del poder sufre un atentado en el mundo de ficción de *La mucama* en el

hecho del ascenso de Bona a la presidencia y en la posibilidad que nace en esa transición de formar distintos mecanismos institucionales de gobernabilidad que favorezcan la reproducción de la vida, como el hecho de que Bona decida proteger a Acilde mientras lleva a cabo su misión. La colonialidad del ser es cuestionada en el futuro que plantea la novela a través del personaje mismo de Acilde quien posee una identidad y un cuerpo fluido y atravesado tanto por la subjetividad tecnocapitalista como por la subjetividad yoruba. Por último, la colonialidad del saber es atacada en la novela gracias a la inclusión de los rituales, las profecías y la cosmovisión yoruba que permiten la construcción de un conocimiento del mundo antagónico al capitalismo y al colonialismo.

En el caso de *Zombie*, la imaginación del futuro tiene como base principalmente una serie de referentes culturales anteriormente marginados o deslegitimados, pero que en el mundo de ficción post-apocalíptico se ofrecen como los únicos recursos disponibles para poblar el espacio y dar sentido a la identidad de los sobrevivientes. Estos son elementos asociados con la cultura pop como los comics, las series animadas o la literatura fantástica (discutidos en el apartado 4.2), los cuales aparecen vinculados directamente con las culturas juveniles y, por ello, en los regímenes adultocéntricos son considerados como inferiores.

La inversión del mundo que ofrece el futuro posible de *Zombie* tiene que ver con el fin de ese régimen adultocéntrico expresado en la muerte de todos los adultos y ancianos. Es importante enfatizar que, así como en una sociedad colonial la raza se convierte en un factor organizador y jerarquizador de las personas, la edad también puede ser considerada en las sociedades adultocéntricas como un factor estructurante de las relaciones entre grupos sociales. La dominación en las sociedades adultocéntricas se expresa, entonces, como el asentamiento de “las capacidades y posibilidades de decisión y

control social, económico y político en quienes desempeñan roles que son definidos como inherentes a la adultez” (Duarte Quapper, 2012, p. 111). Esto es posible gracias a la existencia de imaginarios sociales que “imponen una noción de lo adulto —o de la adultez— como punto de referencia para niños, niñas y jóvenes, en función del deber ser, de lo que ha de hacerse y lograr, para ser considerado en la sociedad” y que ordenan —naturalizando— lo adulto como lo potente, valioso y con capacidad de decisión y control sobre los demás, situando en el mismo movimiento en condición de inferioridad y subordinación a la niñez y a la juventud” (p. 120).

Si la alta cultura aparece asociada con la adultez y la cultura pop y de masas con lo juvenil y adolescente, en *Zombie* la ausencia de adultos implica también el fin de la alta cultura y la posibilidad de construir un mundo desde otros significantes culturales. En este sentido, es cierto que la novela posee un ímpetu “juvenilista” en tanto refuerza la idea mesiánica de que la juventud es la responsable del cambio social y de la transformación histórica, pero este cambio no es producido desde las coordenadas adultas de la “maduración” y del “crecimiento”, bastión que defiende desesperadamente el personaje de James. En cambio, para todos los sobrevivientes la creencia Ctulhu, la idea del zombi y el consumo del meth reemplazan tanto las creencias hegemónicas del cristianismo como las prácticas de productividad propias del capitalismo y se convierten en las imágenes y actitudes que ordenan simbólicamente y geográficamente los espacios y los cuerpos en la novela.

La representación de las juventudes en *Zombie*, no obstante, dista mucho de ser una utopía adolescente o juvenil. El futuro, en este sentido, amplía las brechas de desigualdad preexistentes y, ante la ausencia de un orden político, los personajes retroceden a un estado casi tribal donde la escasa organización social parece estar en

función de la producción, distribución y consumo del meth: quienes producen están por encima de quienes consumen. De manera análoga a *La mucama*, sin embargo, son los nuevos referentes simbólicos y religiosos, los nuevos saberes y tecnologías, los que hacen posible el cambio de mundo.

Es cierto que en ambas novelas el protagonismo de lo históricamente marginado, ya sea por el régimen colonial como por el régimen adultocéntrico, dota a la distopía de un carácter que puede ser interpretado como moralizante ya que tiende a expresarse en las tramas de las obras, como vimos en los capítulos anteriores, mediante maniqueísmos tanto a nivel espacio-temporal como en el nivel de los personajes. No obstante, desde el punto de vista de los oprimidos, la catástrofe tiene una función compensatoria, pues más allá de pregonar algún tipo de moralismo, abre la posibilidad de reivindicación de la memoria y los deseos de sujetos sometidos.

De igual forma, es gracias a esta inversión de mundo que puede desencadenarse el (re)encantamiento del futuro. Conviene profundizar en el concepto de encantamiento para entender mejor su importancia en los imaginarios escatológicos de las obras. Para Weber, en las sociedades cristianas católicas medievales la magia ocupa un lugar central pues a través de elementos como los sacramentos y los rituales, el creyente podía “compensar su propia insuficiencia” (2016, p. 152) y emanciparse “de la terrible angustia” (p. 153) que le ocasionaba el pecado. Estos actos mágicos consistían sobre todo en “el canibalismo de la Eucaristía y la eliminación de los pecados mediante la absolución del mago-sacerdote y en general todas las fórmulas mágicas de los sacramentos católicos” (Villegas M., 2011, p. 295). El desencantamiento del mundo que ocasiona la Reforma protestante en los siglos XVI y XVII implica, en este sentido, la “eliminación de la magia como medio de

salvación” (Weber, 2016, p. 152). En el calvinismo que analiza Weber, la magia es sustituida por una planificación y una metodización del comportamiento humano donde “el decurso de la vida es absolutamente racionalizado y dominado por la idea exclusiva de aumentar la gloria de Dios” (p. 154).

Para Villegas, este proceso de desencantamiento va expandiéndose hasta generar un “desencantamiento del mundo por medio de la ciencia donde ya no hay valores últimos que den un sentido teleológico o de orientación normativa al proceso de creciente racionalización” (2011, p. 288). Esto tiene importantes consecuencias en la imaginación del futuro, pues con la modernidad el futuro entra al campo de lo probable donde es anticipado con base en argumentos racionalistas, análisis de riesgos y especulaciones calculadas matemáticamente. El sentido teleológico, por lo tanto, está dado fatalmente por la previsión racionalista del futuro, por aquello que es estadísticamente probable que suceda. Un buen ejemplo puede ser la desertificación del mundo que sucederá en el 2050 debido a la deforestación, las sequías y al cambio climático; y las guerras por el agua que se generalizarán en esa misma década especialmente en el Sur global. Estas han sido predichas gracias a un software holandés denominado “Alerta Temprana Global Agua, Paz y Seguridad (WPS)” que “combina variables medioambientales como las precipitaciones, las malas cosechas y los factores políticos” (Vargas Aguilar, 2021). Siguiendo el argumento weberiano, el futuro visto desde estas coordenadas racionalistas convierte la historia y el vivir en un “destino inexorable” y nos deja a expensas de la terrible angustia que asolaba a los calvinistas, a ellos por el temor constante a estar fuera de la gracia, a nosotros por el temor de no estar llevando una vida lo suficientemente alerta, consciente, educada y autocontrolada en nuestro comportamiento y actitudes.

El reencantamiento del futuro que se halla tanto en *Zombie* como en *La mucama* y, en menor medida, en *Plop* devuelve el futuro al campo de lo posible gracias a la reinscripción de elementos suprahumanos mágicos y religiosos. Con la centralidad de Cthulhu, la recurrencia del consumo de alucinógenos, o la creencia en dioses que habitan en anémonas y cuerpos que pueden habitar simultáneamente múltiples temporalidades, el campo de acción de la historia se abre de nuevo al azar, a la espontaneidad y a lo irracional. En el escenario post-apocalíptico de las novelas, el encantamiento del futuro no reproduce pues un optimismo ingenuo —la distopía no es nunca negada—, pero tampoco un pesimismo aniquilador de toda esperanza. Los sujetos ya no caminan fatídicamente hacia el futuro, sino que ahora, gracias al reencantamiento del mundo, tienen mayor capacidad de agencia para escoger cómo realizarlo, y esto sitúa de nuevo a la imaginación como una fuerza creativa en su historia.

7.2 Futuros liminales

En las temporalidades de *Plop*, *Zombie* y de *La mucama de Omicunlé* no existe un fin-del-mundo en el sentido absoluto del término, es decir, no hay un momento histórico al final de la línea del tiempo en el que el Universo o el planeta dejen de existir. Es más, en *Plop* y en *La mucama* la historia humana no tiende hacia un final, sino que parece prolongarse perpetuamente. Por ende, si las catástrofes implican un fin-del-mundo conocido, una inversión de mundo, este no es necesariamente un punto cero de transformación radical que inaugure una nueva etapa histórica y permanente sin

injusticias, ni sufrimientos, ni muertes;³⁰ más bien se trata de amplificaciones y exacerbaciones de las condiciones políticas y culturales preexistentes.

En *Zombie*, en cambio, como se observó en el apartado 6.1, el cierre de la obra es más ambiguo pues, después de la explosión del Misil Clavado, la vida de los sobrevivientes llega a su fin abriendo una nueva temporalidad en la Capital en un mundo-sin-humanos (que es inenarrable puesto que coincide con el final del libro), a la vez que la muerte de los sobrevivientes en las entrañas del bosque no es padecida como final, sino como liberación, como la posibilidad de entrar a un reposo inusitado, el cual constituye su futuro, su mundo-después.

A pesar de sus diferencias, las tres novelas coinciden en caracterizar el futuro como un espacio-tiempo liminal, en tanto que está potencial y continuamente abierto a su transformación. Esto quiere decir que la historia, en los imaginarios escatológicos de las obras, no tiene garantizado un destino mucho mejor que nos tranquilice, ni algo mucho peor que nos paralice o conduzca al nihilismo. Mendoza-Álvarez, desde el campo de la teología, explica esta temporalidad liminal no como un futuro lejano que ha de esperarse o temerse, sino como el mantenimiento de la tensión entre “la realización presente y actuante de la salvación y su acabamiento siempre por llegar” (2015, p. 438). En *Plop*, *Zombie* y *La mucama*, si bien se mantiene esta tensión, también se emprende una crítica contra las visiones mesiánicas de la salvación futura, por medio del cuestionamiento de la

³⁰ En el imaginario escatológico del *Apocalipsis* el protagonista del libro, Juan, es llevado a los cielos en una visión donde contempla que el centro de la historia es el “Cordero inmolado” (Ap. 5:6), quien echa a andar la catástrofe a partir de la apertura de los siete sellos (Ap. 6-8). Esta catástrofe resulta benéfica para los mártires, quienes se convierten en los habitantes de la Nueva Jerusalén (Ap. 21) y perjudicial para los opresores y los violentos, que son arrojados al lago de fuego y azufre (Ap. 20:10). Si hay un fin, por lo tanto, es el de la historia entendida y padecida por un grupo social como dominación y opresión. En el cierre del texto, una ciudad ideal desciende del cielo y aplasta las ruinas del imperio explotador y violento (Ap. 21:1) convirtiendo el mundo-después en un espacio completamente paradisiaco y estrictamente utópico pues ya no pertenece a la esfera humana.

figura heroica y del uso exclusivo que hace de múltiples formas de violencia en contra del cuerpo propio y del cuerpo de los otros (véase el capítulo 5). Esta crítica es complementada con la valoración positiva de personajes cuyas resistencias están construidas a partir del compromiso cotidiano con las transformaciones del aquí y ahora. La temporalidad, en ese sentido, se contrae y el futuro no es más que la actualización continua del presente y, con ello, la posibilidad de actualizar las oposiciones y las resistencias frente a las formas violentas de dominación y explotación.

Imaginar el futuro como borde permanente, como presente siempre en riesgo, pone el acento ya no en la idea de una victoria definitiva sobre el mal, sino en el continuo compromiso que deben asumir los habitantes de la distopía en relación con los desafíos de su momento histórico. Recuperando a Haraway (2019), en el futuro los sujetos de ese entonces, que podemos seguir siendo nosotros, tienen que aprender a “seguir con el problema”, y desarrollar las habilidades y estrategias necesarias para habitar el mundo ruinoso que han heredado.

Así sucede en *Zombie*, donde en el mundo-después de la catástrofe los escasos sobrevivientes tienen que adaptarse y generar nuevos comportamientos para reponerse a las condiciones adversas territoriales y anímicas que continúan apremiándolos. En *Plop*, de igual forma, cada sujeto que nace en el Grupo tiene la oportunidad de en su ciclo de vida repetir la barbarie hegemónica, como lo hace Plop, o buscar formas que dignifiquen los cuerpos y la comunidad, como ocurre con los personajes del Urso y la Tini. La larga duración del apocalipsis en *La mucama* corrobora precisamente esta misma postura sobre el futuro como un espacio-tiempo en continua transición donde cada generación debe apropiarse de la creencia en Olokun y, a partir de ella, encontrar las acciones que le toca

realizar para cuidar su territorio, sea algo tan cotidiano como limpiar diariamente el agua, o algo excepcional como cambiar de sexo y viajar al pasado.

Si en los imaginarios escatológicos de los textos judeo-cristianos o islámicos la catástrofe está planteada en clave teológica y el futuro pertenece al orden divino y sobrenatural, en vez de a los hombres; en los imaginarios escatológicos de estas tres novelas de CF distópica, el futuro depende totalmente de la acción y decisión humana. Como consecuencia, las imágenes del jardín, el cielo o la ciudad celestial —espacios por antonomasia del gozo, el orden y la plenitud (McGrath, 2011)—, son remplazadas por imágenes mucho más modestas y ambivalentes, por espacios de esperanza más pequeños y vulnerables como lo puede ser un solo árbol en *Plop*, un cráter desolado en medio de un bosque tóxico en *Zombie*, o una reserva ecológica en la playa en *La mucama*.

Esta visión del futuro como espacio-tiempo en transición, al requerir del compromiso y la responsabilidad de los sujetos humanos, introduce el cuerpo como lugar y campo de acción necesario para la transformación sociohistórica. Es decir, conviene hablar en estas novelas de una ampliación de la esfera espacio-temporal a una esfera corpo-espacio-temporal (como se mencionó en el apartado 5.1) donde las posibilidades de recuperación de futuros no distópicos dependen de que ocurran cambios simultáneamente en los cuerpos y en los espacios. Los personajes, por lo tanto, también poseen cuerpos liminales, y se sitúan, al igual que el espacio y el tiempo, en un constante devenir que es representado tanto a través de su metamorfosis monstruosa como del reconocimiento de su interconexión con los otros cuerpos humanos y no-humanos por medio del cuidado y de la interdependencia.

Para Haraway, esta interacción entre cuerpos, espacios y temporalidades “realiza” el futuro en el sentido de que configura un proceso en el que múltiples actores humanos y

no-humanos se enredan en intentos parciales y fallidos de mutuo entendimiento, y rehacen constantemente maneras de vivir y de morir (2019, p. 32). Para Braidotti, complementariamente, imaginar el futuro implica aceptar que “vivimos en un constante proceso de transición, de hibridación y de nomadización” el cual puede ser conceptualizado como “devenir” (2005, p. 15).

En *Plop*, son precisamente los personajes antagónicos como el Urso, la Tini y el Mesías los que entienden que un futuro alternativo implica darse cuenta de la importancia de construirse en interacción con el otro, de devenir-con otros cuerpos, sustrayéndose así de las formas de egoísmo y egolatría imperantes en el Grupo. El cuidado, por lo tanto, constituye la primera metamorfosis del sujeto quien incorpora a su propio cuerpo los otros cuerpos con los que asume una responsabilidad. El Urso cargando todo el tiempo a su Opa en la espalda o la Tini llevando de la mano sin cesar a su hijo son el comienzo de la metamorfosis, del devenir-otro convirtiéndose en un cuerpo compartido; de la misma manera, el elegir morir-con en vez de matar reivindica su compromiso con el deseo y actualiza la certeza de que otro futuro y otros presentes aún son posibles.

En *Zombie*, el proceso del devenir está más enfocado en la “intraacción” que en la interacción, es decir, en la preparación del cuerpo propio para el mundo-después. No se trata de una preparación idílica, sino de una trayectoria violentísima tan llena de muerte como de vida donde las metamorfosis de la carne son signos de los implacables sufrimientos históricos. Ante ello, la práctica del consumo del meth abre espacio para la compañía inesperada de Ctulhu y a la vez impulsa la configuración de fabulaciones y relatos que motivan el éxodo y el nomadismo. Recuperar el futuro, en la trama de la novela, es recuperar el cuerpo propio, lo que solo es posible abriendo la carne herida al encuentro con lo fantástico, con la muerte de los otros y con la muerte propia. Además, el

cuerpo monstruoso es un cuerpo liminal, en transición, que exige también la recuperación de la memoria para seguir deviniendo, como sucede con el personaje de Fischer. Los cuerpos zombis de la novela, por lo tanto, son un estadio más en un futuro que continuará rehaciéndose después de ellos, pero también a partir de ellos. El hallazgo de los cuerpos muertos descansando en posición fetal representa, para quienes migran al cráter, el descubrimiento de algo que antes no estaba allí y que, frente al ritmo frenético y descarnado de la novela, emana tranquilidad y belleza a la vez que remite a uno de los gestos del proceso reproductivo del cuerpo: la gestación de un nuevo ser.

De la misma manera que en *Zombie*, también en *La mucama* el devenir-monstruo equivale a una nueva manera de devenir-humano. Pero mientras que en *Zombie* la metamorfosis ocurre en un nivel individual y solo alcanza un estadio colectivo en la muerte, en *La mucama* desde un principio la transformación del cuerpo es consecuencia de un devenir-animal. El piquete de la anémona es la expresión viva de que las trenzas temporales de presente, pasado y porvenir involucran también espacios y cuerpos enredados. Las múltiples existencias corpóreas de Acilde y Argenis fusionan tanto el orden humano, con el orden de los animales como con el orden de los dioses favoreciendo así el florecimiento del universo queer donde la identidad y la sexualidad fluyen por encima de las normas sociales hegemónicas (véase el apartado 5.1).

En este sentido, conviene recuperar la idea de Nocke (1984) de que la historia, al ser una suma de catástrofes, es también un proceso continuo de “purificación”, en el que los fines-de-mundo contribuyen a remplazar y actualizar los símbolos y las imágenes de la esperanza una vez que estos han caducado, por lo que la actitud que mantiene abierto el futuro permanece. En el caso de estas tres novelas, la purificación tiene que ver con una preparación, un devenir del cuerpo humano en compañía con los otros seres humanos y no

humanos. Los nuevos símbolos y las nuevas imágenes de la esperanza surgen de esas interacciones. En los imaginarios escatológicos de las novelas, por lo tanto, la advertencia de la distopía está orientada a la recuperación de esos otros futuros posibles por medio del cuidado de los espacios y de los cuerpos, así como por el reconocimiento de que el futuro pertenece a los cuerpos monstruosos ya que su composición híbrida se convierte en anticipación, garantía y actualización de esos otros futuros abiertos para todos y todas. Es en este sentido que la CF distópica, al menos en el caso de estas tres obras, se convierte en purificadora de la esperanza, ya que cada una de estas tres propuestas de fin-de-mundo revela el agotamiento de un imaginario escatológico y, sin ser programáticas, llama a la búsqueda de otros. En ese desplazamiento hacia afuera-de consiste la eficacia del ejercicio anticipatorio. La esperanza, entonces, muda de imágenes e imaginarios y renueva su peregrinaje hacia horizontes cada vez más amplios. La CF distópica, al actualizar las destrucciones, actualiza también las esperanzas y contribuye a mantener abierto y vivo el futuro.

7.3 La novedad del futuro y el *novum* de la esperanza

Dentro de la CF, el concepto de *novum* continúa siendo uno de los más discutidos, especialmente cuando se pondera la trayectoria histórica de la CF más allá de Europa y Estados Unidos. Suvin, quien propuso el término, definió el *novum* como el rasgo diferenciador de la CF, una “innovación cognoscitiva que parte de un fenómeno o una relación que se desvía de la norma de realidad del autor o del lector implícito” (1984, p. 95). Para Suvin, sin embargo, el peso de este concepto recae justamente en lo que él entiende por innovación cognoscitiva, es decir, la presencia en la obra de una novedad que

pueda ser validada por el lector “mediante una cognición científicamente metódica” (p. 97), de allí que para él algunas obras de Ray Bradbury o de Úrsula K. Le Guin, no puedan ser consideradas como CF, puesto que su *novum* no está cognoscitivamente validado y escapa de los regímenes de plausibilidad de la ciencia de su época, sin base en ningún principio visible o amparado en una lógica oculta, irracional y no científica.

Como se abordó en el apartado 2.3, las y los teóricos de la CF latinoamericana han criticado la estrechez científicista y racionalista de la definición de Suvin y han abogado por su ampliación desde distintos horizontes epistemológicos, especialmente recurriendo a la dicotomía mucho más político-cultural de civilización-barbarie. Es decir, definir el *novum* tal y como lo hace Suvin no es sino una forma más de mantener y reproducir los límites entre lo cultural y científicamente legítimo —la civilización— y aquellos otros saberes no validados —la barbarie—; de allí que Rivero, por ejemplo, proponga entender el *novum* no en términos de validación cognoscitiva sino de “órdenes cognitivos del mundo” (2020, p. 133), admitiendo de forma mucho más contundente que Suvin el carácter contextual e histórico de la CF, pues aún lo válido cognoscitivamente es movable y variable en los distintos espacios y tiempos.

La propuesta en esta investigación es que en estas tres obras el *novum*, en tanto novedad inusitada, tiene que ver con la presencia intensa de elementos suprahumanos asociados comúnmente con lo religioso, lo oculto, lo fantástico o lo mágico, pero que, al resultar internamente consistentes en los personajes, sí provocan un extrañamiento cognitivo en el lector, obligándolo a romper apriorismos sociales y epistemológicos y a reconsiderar y reevaluar sus horizontes y expectativas en torno a lo que es posible —y no probable— que suceda en el futuro. Si se considera, en este sentido, que la “ciencia

ficción está estrechamente asociada con el futuro [y ...] es sobre todo una literatura de cambio [en la que] por definición el presente es percibido en relación con [los recuerdos] del pasado y las expectativas del futuro que moldean aquel presente” (Seed, 2011, p. 97) , entonces en estas novelas el reencantamiento del futuro ocasionado por los elementos suprahumanos aparece como el *novum*, en tanto es ello lo que permite percibir de diferente forma el pasado y aspirar a futuros alternativos a la distopía circundante.

El extrañamiento cognitivo que provoca la idea de un futuro distópico encantado desestabiliza, ciertamente, la idea hegemónica de *novum* y obliga a considerar como legítimos otros saberes y creencias (irracionales para la racionalidad hegemónica ilustrada) y a validar como tecnologías las prácticas rituales y corporales como el chamanismo, el vudú, la transmigración, el viaje astral, el mesmerismo, la hipnosis, etcétera.

Además, al tratarse de obras de CF distópica donde el desastre, la ruina y la desolación adquieren una fuerza hegemónica e imponen sobre los personajes y sobre los lectores el consenso de que ese peor de los mundos posibles es también el único mundo posible, la presencia de señales de otros futuros dentro de esa distopía totalizante constituye la auténtica novedad. ¿Qué son el bosque encantado de Ctulhu en *Zombie*, la leyenda del árbol y del mundo más allá del desierto en *Plop*, o los performances tecnomágicos en *La mucama* sino los elementos extraños y radicalmente diferentes dentro de sus respectivos mundos de ficción provenientes de la imaginación radical?

De acuerdo con el análisis de Saldías (2015), la esperanza en las distopías críticas aparece más como problema que como solución, en el sentido de que dentro de los mundos de ficción no hay espacios preestablecidos donde la utopía ya está siendo

realizada, sino que estos corresponden a un espacio siempre por hacerse y que en muchos casos está contiguo a lo inefable. Trayendo este argumento al corpus de esta investigación, es posible afirmar que efectivamente en *Plop*, *Zombie* y *La mucama de Omicunlé* la esperanza es una actitud que tiene su impulso positivo a partir de los elementos que encantan el presente/futuro de los personajes y que constituyen el *novum* de los mundos de ficción. No se trata, sin embargo —y aquí mi diferencia con Saldías—, de que la esperanza sea la “dulce condena de esperar algo que no puede nunca llegar a suceder” (2015, p. 101); más bien, la esperanza es asumida por los personajes como una actitud permanente que repercute en la realización de distintas prácticas que, en medio de las distopías, aspiran a ir en su contra sin ser absolutamente puras o sin mancha. Al ser acciones eminentemente humanas, están contaminadas de vicios y de equivocaciones que, sin embargo, no son tan fuertes para aniquilar el espíritu de la trama —el cambio de mundo— que desata la esperanza y que evidencia la presencia, el “ya” de esos futuros utópicos en los distintos presentes en que se articula la narración.

En el caso de las tres novelas, la fuerza de la esperanza está, ya se ha visto, en que los distintos futuros a los que se aspira no son deseados como una absoluta novedad, así como sucede en el Apocalipsis bíblico donde el mundo-después sí es una negación completa del mundo previo a la catástrofe; en cambio, el deseo de futuro apunta a un retorno de elementos preexistentes que han quedado olvidados o marginados. Esto quiere decir que, en los mundos de ficción de las obras, la esperanza es movida más por la fuerza emancipatoria del pasado que por la atracción de un porvenir inédito. Esta articulación con el pasado para la imaginación del futuro va acompañada de una importancia central de los cuerpos humanos y no humanos, de allí que permite atar la esperanza a

experiencias cotidianas y a sensaciones y afectos explícitos. La importancia de los elementos suprahumanos en las novelas no está en que ellos llevan a cabo lo que no hacen o dejan de hacer los humanos, sino en que acompañan y potencian lo que ya están haciendo esos humanos. Es, por lo tanto, una esperanza cultivada mediante la práctica, la imaginación y la paciencia.

Complementariamente, desde la teoría literaria, Mercier (2019) ha planteado que la CF latinoamericana distópica y post-apocalíptica puede convertirse en “fundamento de la utopía” en tanto “permite pasar por el trauma con el fin de orientarse hacia un estado utópico liberado de la carga melancólica pasada” (p. 130), lo que libera el deseo hacia dinámicas de anticipación y aspiración de presentes y futuros alternativos más dignos y solidarios. En los términos de esta investigación, esta salida de los traumas históricos y culturales que subyacen a las novelas aquí estudiadas resulta viable gracias a la imaginación radical que cuestiona todo límite impuesto por el racionalismo y el realismo. En esa libertad es que descansa el carácter catártico de los imaginarios escatológicos, pues estos liberan a las y los lectores de los sentimientos de temor “por el solo hecho de expresarlos [a través de la distopía], especialmente en una forma tan hiperbólica” (Yarbro Collins, 1984, p. 153).

La pregunta por los imaginarios escatológicos, por lo tanto, aspira a interrumpir la inercia fatalista a la que parece conducir la CF distópica, advirtiendo esos rasgos que legitiman mantener el futuro en una apertura estimulante de la acción y del pensamiento. Personajes como el Urso, la Tini, Fischer o Esther Escudero son, entre otras cosas, adalides de la imaginación y de la esperanza, al mantenerse en la lucha para que la distopía no sea totalmente devastadora. No en vano la esperanza es la agresión más

contundente y permanente que pueden emprender los personajes en contra de los protagonistas antiheroicos y antimesiánicos. El *novum* de estas tres novelas de CF distópica anida justamente aquí, en cómo el futuro puede abrirse continuamente a lo (im)posible gracias a la actualización constante de la rebeldía, del deseo y la esperanza.

CONCLUSIONES GENERALES

En su libro *¿Cómo leer y por qué?*, traducido al español por el escritor de CF argentino Marcelo Cohen, Harold Bloom (2000) señala que “no hay una sola manera de leer bien” y, añade que, en última instancia, la lectura nos “prepara para el cambio”. Sin embargo, el mismo Bloom se interesa en deslindar lo que él llama “los placeres de la lectura solitaria” de la “esperanza social”. Algo similar pensaba C. S. Lewis (2004) respecto a la CF apocalíptica cuando se refirió a ella como mera lectura de entretenimiento para evadir la realidad.

En esta investigación, no obstante, me ha interesado emprender una estrategia contraria que reivindique la lectura de CF distópica latinoamericana como un estímulo de la esperanza. Para ello, he sostenido y demostrado cómo gracias a la categoría de los imaginarios escatológicos y a la pregunta por ellos, se orienta la lectura hacia una búsqueda más cuidadosa de los elementos utópico-esperanzadores presentes al interior de las novelas. Así, en cada uno de los capítulos de análisis se ha conseguido no solo caracterizar los elementos distópicos que dominan los mundos de ficción, sino desentrañar en medio de esas distopías adversas a la vida humana y no humana los rastros de otros futuros posibles. Esto me condujo a dar cuenta del hallazgo central de esta investigación, a saber, el hecho de que en los imaginarios escatológicos de *Plop*, *Zombie* y *La mucama de Omicunlé* son los elementos suprahumanos los que dotan a los futuros de un carácter encantado y, al mismo tiempo, en los que mayormente se depositan las prácticas, las creencias, los deseos y las actitudes que motivan a los personajes a resistir el impulso totalizante de la distopía.

Es importante resaltar, por lo tanto, que el análisis literario ha demostrado que los imaginarios escatológicos de las novelas son heterogéneos, lo que convierte a las distopías en distopías críticas, en tanto la esperanza no anula la distopía, sino que irrumpe como un problema que desestabiliza el orden y el tiempo distópico. Esto ocasiona que tengamos en *Plop* a dos personajes que en sus acciones de cuidado y de maternaje y paternaje —a través de las que encarnan una ética antagónica a la lógica predatoria del Grupo—, agreden la tiranía del comisario Plop; o que en *Zombie* leamos cómo la adicción se convierte en un mecanismo de fuga y de tránsito hacia el espacio-tiempo de Cthulhu donde el cuerpo zombi de los personajes deja de ser sufrido; o que en *La mucama* advirtamos cómo un ritual tecnomágico que fusiona dispositivos biotecnológicos con rituales yoruba abre radicalmente los cuerpos, espacios y tiempos de los personajes ofreciéndoles la alternativa de habitar más armónicamente con los seres no humanos y con los dioses.

Esta heterogeneidad de los imaginarios escatológicos repercute también en el carácter crítico y de advertencia que caracteriza a la CF distópica. En este sentido, en la investigación se ha descubierto cómo en estas tres novelas el pasado porta un potencial emancipatorio y es necesario su recuerdo y su reivindicación para lograr modelar e imaginar presentes y futuros dignificantes. Este recuerdo posee una impronta (post-)apocalíptica pues aparece mediado por un acontecimiento catastrófico y traumático, por lo que se puede concluir que la idea de fin-de-mundo ocupa una posición central en los imaginarios escatológicos de las obras, no solo porque instala y radicaliza la distopía, sino porque simultáneamente habilita la posibilidad de otros ordenamientos espaciales y de otras prácticas corporales. Tanto el universo afro-queer en *La mucama* como el mundo adolescente de *Zombie* son muestra de las intenciones reivindicativas de los textos.

Si bien es cierto que el análisis se ha centrado únicamente en tres novelas publicadas a lo largo de 15 años del siglo XXI, tengo la intuición de que las conclusiones obtenidas pueden funcionar con mayor o menor intensidad en otras obras literarias. En el caso de lo que aquí se ha denominado “futuros pasados”, algunas novelas del chileno Jorge Baradit como *Ygdrasil* (2005) o *Synco* (2008), o su libro de cuentos *La guerra interior* (2017), comparten la intensa presencia de elementos suprahumanos al interior de las tramas de sus obras, así como la estrategia narrativa de invertir los mundos y, con ello, conceder mayor capacidad de agencia a sujetos históricamente excluidos en la región. Algo semejante ocurre con la novela *Iris* (2014) y el libro de cuentos *Las visiones* (2016) del boliviano Edmundo Paz Soldán donde también se dramatiza el potencial emancipador de los sujetos subalternos.³¹ De hecho, Baradit ha escrito hace poco sobre la CF latinoamericana una opinión que guarda mucha afinidad con los resultados de esta investigación:

Sus indígenas siguen acá, sus conquistadores, sistemas feudales, modelos económicos de vanguardia, socialismos reales, guerrillas narcosatánicas, carteles que consumen ayahuasca o brujería asesorando ministerios completos. América es una acumulación rizomática caótica de gran belleza estética. Nada se ha ido, todo sigue acá, revolcándose como serpientes en celo, dando forma a un futuropasado permanente, un agujero luminoso y alucinado del que no puede salir, la gran olla donde se cocina el mestizo andrógino que algún día parirá el territorio (Baradit, 2021, pp. 24–25).

En las distopías antievolutivas, siguiendo la estela de *Plop*, la dicotomía civilización-barbarie continúa siendo central y de igual forma aparecen reductos de ternura y solidaridad humana y no humana que pueden ser interpretados como

³¹ En el cine de CF latinoamericano reciente hay también este impulso de recuperación del pasado como elemento configurador de futuros encantados. Dos ejemplos son las películas brasileñas *Río 2096: Una historia de amor y furia* (Bolognesi, 2013) donde el protagonista se desplaza a través de las época gracias a un ritual mágico que le permite convertirse en águila y volar a través del espacio-tiempo; y *Bacurau* (Mendonça Filho & Dornelles, 2019), en la que las espiritualidades populares adquieren una resonancia terrorífica y justiciera.

esperanzadores. Así ocurre en obras como *El año del desierto* (Mairal, 2005), *Cadáver exquisito* (Bazterrica, 2017) e incluso *Mugre rosa* (Trías, 2020) donde el cuidado de los otros y las otras se convierte en forma de resistencia y en rastro de otros futuros posibles frente a la apatía y a la barbarie circundante.

Una mención aparte merece la CF ficción caribeña y afrocaribeña, de la cual *La mucama* es solamente un ejemplo, pues, por lo que aquí se ha podido revisar, involucra también la intensa presencia de elementos suprahumanos provenientes tanto del vudú como de los cultos yorubas y de la santería, los cuales son utilizados para complejizar desde la creencia las nociones de ciencia y tecnología al interior de los mundos de ficción. Este es, evidentemente, un campo pendiente por analizar no solo por la importancia de problematizar las relaciones entre las literaturas caribeñas y el resto de las literaturas latinoamericanas, sino también por la necesidad de explorar la historia de la CF latinoamericana ya no solo desde sus matrices anglosajonas y europeas, sino también desde sus matrices africanas.

Es importante apuntar, como otro campo posible de exploración, el estudio del uso de narcóticos como recursos terapéuticos y espirituales dentro de la CF distópica latinoamericana reciente. Así como sucede en *Zombie* donde el consumo del meth interactúa con la creencia de los personajes en Cthulhu, González (2017) ha calificado como “neuropunk” un grupo de novelas como *Gel azul* (Fernández, 2009), *La cabeza* (Cabiya, 2011) y *Tan cerca de la vida* (Roncagliolo, 2010), donde el consumo de drogas desempeña un papel central en la construcción de la subjetividad y de la espiritualidad de sus protagonistas —todos ellos caracterizados por poseer cuerpos posthumanos y/o transhumanos—, y en el desarrollo de la trama. A esas novelas podríamos añadir también *Pulpa* (Canosa, 2018), e incluso *La torre y el jardín* (Chimal, 2012), donde el dolor del

cuerpo es representado como un ejercicio disidente de la sexualidad (especialmente a través de prácticas sadomasoquistas) y es usado como pivote tanto para las transformaciones éticas de las relaciones humanas e interespecies, como para la trascendencia de los cuerpos hacia esferas sobrehumanas y paradisiacas.

Se ha señalado al comienzo de estas conclusiones que la lectura nos prepara para el cambio. Esto me parece particularmente cierto para la lectura de CF en general y, específicamente para la CF latinoamericana, la cual, desde el enfoque de esta investigación, puede convertirse en una práctica que movilice y fortalezca la esperanza. Esto no quiere decir que esta sea una invitación a leer CF para sentirse mejor, en el sentido de las *feel-good movies* que poseen un mensaje orientado hacia la transformación emotiva del espectador en función de una provisoria ilusión de optimismo y con la promesa que “todo va a estar bien” (Brown, 2015). Al contrario, la CF distópica no porta una promesa optimista de que un “mundo mejor” es posible, sino un llamado urgente al mantenimiento de la esperanza como postura crítica frente a las amenazas de aumento de las opresiones, violencias y desigualdades que se vislumbran en el escenario actual de la región. La esperanza, en este sentido, como se ha apuntado en el último capítulo de este trabajo, mantiene abierta la grieta en el futuro para que la imaginación entre con su radicalidad y espontaneidad a desestabilizar el escenario limitado por el cálculo y por el racionalismo científico.

Esta investigación, como consecuencia, ha pretendido abonar a considerar el poder de la imaginación como recurso dentro de las transformaciones histórico-políticas a partir de su despliegue radical en la literatura de CF distópica y desde la categoría de los imaginarios escatológicos. No debe soslayarse que la CF y las literaturas no miméticas atraviesan un momento de difusión, estudio y reconocimiento masivo tanto en el consumo

como en la producción literaria regional y global. Esto no implica necesariamente que una lectura de CF desde la esperanza se haya popularizado como el estado de ánimo dominante, aunque sí se trata de una actitud cada vez más visible en América Latina, como lo corrobora el Manifiesto de la MexiCona³² en el que se señala enfáticamente: “Creemos en la amistad que surge de las comunidades lectoras horizontales. Deseamos hablar del futuro porque se nos ha dicho que no tenemos uno. No somos optimistas, pero tenemos esperanza. Conversando, devolvámonos el futuro” (*Sobre la MexiCona*, 2020). Las relaciones entre CF y esperanza, por lo tanto, serán cada vez menos una excepción. Una pregunta queda abierta en este sentido: ¿cuáles son las condiciones materiales de nuestras sociedades latinoamericanas que favorecen en nuestro presente el aumento de las lecturas esperanzadoras de un género como la CF? Si bien esta investigación no ha aportado mucho en la construcción de una posible respuesta, considero que sí ha contribuido a identificar los elementos religiosos y suprahumanos como recursos literarios que desatan la viabilidad de esta lectura, así como a motivar la persistencia en una vigilancia crítica, multidisciplinaria y plural del género y del fenómeno.

³² En su sitio web la MexiCona se define como un “espacio definido como una convención online sobre literatura especulativa, fantástica, ciencia ficción, fantasía, horror (y un interesante etcétera en el porvenir) en la que creadoras, lectoras y autoras mexicanas y latinoamericanas que nos expresamos dentro de estos géneros conversaremos sobre la imaginación y el futuro” (*Sobre la MexiCona*, 2020). Está liderada por escritoras del género como Andrea Chapela, Libia Brenda y Gabriela Damián Miravete.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA CONSULTADA

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. PreTextos.
- Aínsa, F. (1994). Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico. *América. Cahiers du CRICCAL*, 14(1), 25–39.
<https://doi.org/10.3406/ameri.1994.1148>
- Aliaga Sáez, F., Maric Palenque, M. L., & Uribe Méndoza, C. (Eds.). (2018). *Imaginos y representaciones sociales. Estado de la investigación en Iberoamérica*. Universidad de Santo Tomás.
- Alison, J. (1999). *El retorno de Abel. Las huellas de la imaginación escatológica*. Herder.
- Álvarez Méndez, N., Abello Verano, A., & Fernández Martínez, S. (Eds.). (2016). *Territorios de la imaginación. Poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*. Universidad de León.
- Amado, A. (2018). Aceleracionismo, o cómo destruir al capitalismo desde adentro. Reseña de *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* de Caja Negra editora. *Revista LUTHOR*, 35(VIII), 61–67.
- Amis, K. (1966). *El universo de la ciencia ficción*. Editorial Ciencia Nueva.
- Ammerman, N. (2014). Finding Religion in Everyday Life. *Sociology of Religion*, 75, 189–207. <https://doi.org/10.1093/socrel/sru013>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, P. W. S. (2002). *Resident Evil*.
- Andrade, O. de. (1978). A crise da filosofia messiânica. En *Obras completas. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios: Vol. VI. Civilização brasileira*.

- Aponte García, J. (2016). *Cuerpos y monstruos en La mucama de Omicunlé. Un breve acercamiento al cuerpo postrujillista*. IV Congreso de Ciencia Ficción y Literatura Fantástica, Puerto Rico.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trilce.
- Appadurai, A. (2004a). Archive and aspiration. *Humanscape, Magazine*, XI. <https://observatorylatinamerica.org/arjun-appadurai-memoria-archivo-y-aspiraciones/>
- Appadurai, A. (2004b). The capacity to aspire. Culture and terms of recognition. En V. Rao & M. Walton (Eds.), *Culture and Public Action* (pp. 59–84). Stanford University Press.
- Appadurai, A. (2013). *The future as cultural fact. Essays on the global condition*. Verso.
- Areco Morales, M. (2020). Otras ciudades, otro Chile: Ciencia ficción chilena desde la modernización hasta el golpe de 1973 (1877-1973). En T. López Pellisa & S. Kurlat (Eds.), *Historia de la Ciencia Ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Iberoamericana.
- Areco Morales, M., & Turner, F. M. (2020). Introducción. *Mitologías hoy*, 22, 11–13. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.772>
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Paidós.
- Asensi Pérez, M. (2011). *Crítica y sabotaje*. Anthropos.
- Assman, J. (2006). *Religion and cultural memory. Ten studies*. Stanford University Press.
- Augé, M. (2015). *The future*. Verso.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (1999). *San Pablo. La fundación del universalismo*. Anthropos.

- Baradit, J. (2005). *Ygdrasil*. Ediciones B.
- Baradit, J. (2021). La conquista mágica de América. En R. Bastidas (Ed.), *El tercer mundo después del sol. Antología de Ciencia Ficción Latinoamericana*. Minotauro.
- Barceló García, M. (2015). *Ciencia ficción. Nueva guía de lectura*. Ediciones B.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica. *Revista Iberoamericana*, 38(80), 391–403.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>
- Barrenechea, A. M. (2007). La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la construcción de un tipo de discurso. En J. M. Sardiñas (Ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Barros, M. de. (2018). *Arqueología de los medios. La tecnología desde una temporalidad difusa*. Herder.
- Bartmanski, D. (2011). Successful icons of failed time: Rethinking post-communist nostalgia. *Acta Sociologica*, 54(3), 213–231.
<https://doi.org/10.1177/0001699311412625>
- Bastidas, R. (2021). Desmantelar patentes para crear universos propios. En R. Bastidas (Ed.), *El tercer mundo después del sol. Antología de Ciencia Ficción Latinoamericana*. Minotauro.
- Baudrillard, J. (1984). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Baudrillard, J. (2006). *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Anagrama.
- Bauman, Z. (2006). *Modernidad y holocausto*. sequitur.

- Bauzá, H. F. (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Fondo de Cultura Económica.
- Bazterrica, A. (2017). *Cadáver exquisito*. Alfaguara.
- Beauchesne, K., & Santos, A. (Eds.). (2011). *The utopian impulse in Latin America*. Palgrave Macmillan.
- Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Paidós.
- Becker, H. (2016). *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común. Cómo construir teoría a partir de casos*. Siglo XXI Editores.
- Béjar Merino, H. (1996). Una época de frío moral: La sociología comunitarista de Robert N. Bellah. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 74, 77–114.
- Bellah, R., Madsen, R., Sullivan, W., Swidler, A., & Tipton, S. (1985). *Habits of the heart: Individualism and commitment in the American life*. University of California Press.
- Berger, J. (1999). *After the end. Representations of post-apocalypse*. University of Minnesota Press.
- Berger, P., & Luckmann, T. (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Paidós.
- Bergoffen, D. (2014). Exploiting the dignity of the vulnerable body: Rape as a weapon war. En M. Staudigl (Ed.), *Phenomenologies of violence*. Leiden.
- Bernini, L. (2013). *Queer apocalypses. Elements of antisocial theory*. Palgrave Macmillan.
- Bisama, Á. (2006). *Caja negra*. Bruguera.
- Bloom, H. (1997). *Presagios del milenio*. Anagrama.
- Bloom, H. (2000). *¿Cómo leer y por qué?* Anagrama.

- Bloom, H. (2009). *La religión americana*. Taurus.
- Bobes Naves, M. del C. (2018). *El personaje en el relato literario*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bolívar Aróstegui, N. (1995). *Los Orishas en Cuba*. Ediciones Panapo.
- Bolognesi, L. (2013). *Río 2096: Una historia de amor y furia*.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal.
- Bravo, V. (1993). *Los poderes de la ficción: Para una interpretación de la literatura fantástica*. Monte Ávila Editores.
- Brown, N. (2015). The Feel-Good Film: A Case Study in Contemporary Genre Classification. *Quarterly Review of Film and Video*, 32. <https://doi.org/10.1080/10509208.2013.811357>
- Brueggemann, W. (1986). *La imaginación profética*. Sal Terrae.
- Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de la Medusa*, 25, 55–98.
- Bull, M. (2000). Introducción: Para que los extremos se toquen. En M. Bull (Ed.), *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo* (pp. 11–30). Fondo de Cultura Económica.
- Burton, T. (2016). *Miss Peregrine y los niños peculiares*.
- Bustamante Escalona, F. (2013). Relatos de un Caribe “otro”: Simulacros de lo monstruoso y lo distópico en obras narrativas y cinematográficas recientes. *Ogigia*, 13, 49–64.
- Bustamante Escalona, F. (2014). Representar el «problema de lo haitiano» o el problema de representar lo haitiano: Una lectura de los textos literarios dominicanos del

2000. 452F. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 11, 125–141.
- Bustamante Escalona, F. (2019). Expresar un posicionamiento, exponer la intimidad. La imagen de autora en Rita Indiana y su “yo” autorial. *Revista Iberoamericana*, LXXXV(268), 813–837.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus.
- Cabiya, P. (2011). *La cabeza*. Createspace Independent Publishing Platform.
- Caillois, R. (1970). *Imágenes, imágenes. Sobre los poderes de la imaginación*. Edhasa.
https://kupdf.net/download/158812529-03-caillois-roger-imagenes-imagenes-pdf_58ed4eeddc0d609d15da97fe_pdf
- Caldeira, T. (2000). *City of walls. Crime, segregation and citizenship in Sao Paulo*. University of California Press.
- Campbell, J. (2005). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento.
- Canales, J. (2020). *Bedeviled. A shadow history of demons in science*. Princeton University Press.
- Cano, L. (2006). *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Corregidor.
- Canosa, F. (2018). *Pulpa*. Obloshka.
- Capanna, P. (1940). *El sentido de la ciencia ficción*. Letra Buena.

- Carneiro, A. (1967). *Introdução ao estudo da "science fiction"*. Conselho Estadual de Cultura.
- Carpentier, A. (1984). *El reino de este mundo*. Seix Barral.
- Carroll, R. (2012). *Rereading Heterosexuality. Feminism, Queer theory and contemporary fiction*. Edinburgh University Press.
- Castillo, D. A., & Colanzi, L. (2018). Introduction: Animals that form a long way of look like flies. *Paradoxa*, 30.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad: Vol. I*. Tusquets Editores.
- Castoriadis, C. (1988). *Los dominios del hombre: Las encrucijadas del laberinto*. Gedisa.
- Castoriadis, C. (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación. Encrucijadas del laberinto V*. Eudeba.
- Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable*. Fondo de Cultura Económica.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Cavalcanti, I. de F. S. (2002). *Articulating the elsewhere: Utopia in contemporary feminist dystopias* [Ph.D., University of Strathclyde].
http://digitool.lib.strath.ac.uk:80/R/?func=dbin-jump-full&object_id=30621
- Cerutti, H. (2006). *Filosofía de la liberación latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J. (1986). Agua. En *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Chimal, A. (2012). *La torre y el jardín*. Océano.

- Chimal, A. (2016). La imaginación en México. En A. Abello Verano, S. Fernández Martínez, & N. Álvarez Méndez (Eds.), *Territorios de la imaginación. Poéticas ficcionales de lo insólito de España y México*. Universidad de León.
- Chimal, A. (2018a). *De la ficción especulativa latinoamericana*. Latin American Literature Today. <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/mayo/de-la-ficci%C3%B3n-especulativa-latinoamericana-de-alberto-chimal>
- Chimal, A. (2018b). *De la ficción especulativa latinoamericana*. Latin American Literature Today. <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/mayo/de-la-ficci%C3%B3n-especulativa-latinoamericana-de-alberto-chimal>
- Cohn, N. (1981). *En pos del milenio*. Alianza.
- Cohn, N. (2000). Cómo el tiempo adquirió una consumación. En M. Bull (Ed.), *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. Fondo de Cultura Económica.
- Collins, J. J. (1998). *The apocalyptic imagination*. William B. Eerdmans.
- Connell, R. W. (2003). *Masculinidades*. UNAM.
- Copoeru, I. (2014). Understanding Addiction: A Threefold Phenomenological Approach. *Human Studies*, 37. <https://doi.org/10.1007/s10746-013-9307-8>
- Córdoba Cornejo, A. (2011). *¿Extranjero en tierra extraña? El género de ciencia ficción en la América Latina*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Cortínez, V. (2000). *Macondo vs McOndo: La teoría de la aldea global*. XXIII Congreso Internacional de literatura Iberoamericana, Universidad de Salamanca.
- Cowan, D. E. (2011). *Millennium, Apocalypse, and American Popular Culture*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195301052.003.0031>
- Cox, H. (1968). *La ciudad secular*. Península.

- Cristiano, J. L. (2011). Estructuración e imaginario: Entre Giddens y Castoriadis. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 56(213), 9–25.
- Danowski, D., & Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra Editora.
- Daschke, D. (2014). Apocalypse and Trauma. En J. J. Collins (Ed.), *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199856497.013.027>
- Davis, M. (2007). *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta*. Traficante de sueños.
- De Maeseneer, R., & Bustamente, F. (2013). Cuerpos heridos en la narrativa de Rita Indiana Hernández, Rey Emmanuel Andújar y Junot Díaz. *Revista Iberoamericana*, 79(243), 395–414.
<https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2013.7054>
- Deckard, S., & Oloff, K. (2020). “The one who comes from the sea”: The Oceanic Weird and Marine Crisis in Rita Indiana’s *La mucama de Omicunlé* (2015). *HUmanities*, 9.
https://www.academia.edu/42971530/_The_one_who_comes_from_the_sea_The_Oceanic_Weird_and_Marine_Crisis_in_Rita_Indiana_s_La_mucama_de_Omicunlé_2015_
- Dellamora, R. (Ed.). (1995). *Postmodern Apocalypse. Theory and cultural practice at the end*. University of Pennsylvania Press.
- Derrida, J. (1983). *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Siglo XXI Editores.
- Derrida, J. (2010). *Seminario La Bestia y el soberano*. Manantial.

- Di Virgilio, M. M., & Perelman, M. (2014). Ciudades latinoamericanas. La producción social de las desigualdades urbanas. En *Ciudades latinoamericanas. Desigualdad, segregación y tolerancia* (pp. 9–23). CLACSO.
- Duarte Quapper, C. (2012). Sociedades adultocéntricas: Sobre sus orígenes y reproducción. *Ultima década*, 20(36), 99–125. <https://doi.org/10.4067/S0718-22362012000100005>
- Duchesne Winter, J. (2015). *Rita Indiana y sus nuevos misterios*. 80 grados. <https://www.80grados.net/rita-indiana-y-sus-nuevos-misterios/>
- Durand, L. (2014). ¿Todos ganan? Neoliberalismo, naturaleza y conservación en México. *Sociológica*, 29(82).
- Durham, E. (1984). Cultura e ideologías. *Dados. Revista de Ciências Sociais*, 27(1).
- Durkheim, É. (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Alianza.
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 24–33). CLACSO.
- Eagleton, T. (2016). *Esperanza sin optimismo*. Taurus.
- Echeverría, B. (1994). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. UNAM.
- Echeverría, B. (2001). *El juego, la fiesta y el arte*. <https://filosofiauacm.files.wordpress.com/2010/06/juego-arte-y-fiesta.pdf>
- Eco, U. (2014). *Apocalípticos e integrados*. Tusquets Editores.
- Edkins, J. (2003). *Trauma and the Memory of Politics*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511840470>
- Eisenstadt, S. N. (2000). Multiple Modernities. *Daedalus*, 129(1), 1–29.

- El Manifiesto / Última llamada (Manifiesto)*. (2014).
<https://ultimallamadamanifiesto.wordpress.com/el-manifiesto/>
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Editorial Labor S. A.
- Erikson, K. (1994). *A New Species of Trouble: Explorations in Disaster, Trauma and Community*. W. W. Norton & Company.
- Escobar Villegas, J. C. (2000). *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Fondo Editorial Universitario EAFIT.
- Estermann, J. (2012). Crisis civilizatoria y Vivir Bien: Una crítica filosófica del modelo capitalista desde el allin kawsay/suma qamaña andino. *Polis (Santiago)*, 11(33), 149–174. <https://doi.org/10.4067/S0718-65682012000300007>
- Fabry, G., & Logie, I. (2010a). A modo de epílogo: Un esbozo de tipología. En G. Fabry, I. Logie, & P. Decock (Eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Peter Lang.
- Fabry, G., & Logie, I. (2010b). Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea (s. XX-XXI). Una introducción. En G. Fabry, I. Logie, & P. Decock (Eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea (s. XX-XXI)*. (pp. 11–34). Peter Lang.
- Fernández, B. (2009). *Gel azul*. Suma de letras.
- Fernández Delgado, M. Á. (2020). México de los falsos recuerdos: La ciencia ficción mexicana desde los orígenes hasta 1960. En T. López Pellisa & S. Kurlat (Eds.), *Historia de la Ciencia Ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Iberoamericana.
- Fernández Durán, M. (2008). *Novelas y dictadores en América Latina. La identidad en ficción, pensamiento y forma*. Taller de Edición Rocca.

- Figuroa, S., & Martínez-Hernández, L. (2021). Ecologías queer caribeñas y capitalismo del desastre en *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana. *Tekoporá. Revista Latinoamericana de Humanidades Ambientales y Estudios Territoriales*. ISSN 2697-2719, 3(1), 391–408. <https://doi.org/10.36225/tekoporá.v3i1.126>
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra Editora.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1993). ¿Qué es la Ilustración? *Daímon. Revista internacional de filosofía*, 7, 5–18.
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Franco, Y. (2003). *Cornelius Castoriadis: Psicoanálisis, filosofía, política*. Biblos.
- Freud, S. (1991). Totem y Tabú. En *Obras Completas*. Amorrortu Editores.
- Frigeiro, A. (2018). ¿Por qué no podemos ver la diversidad religiosa?: Cuestionando el paradigma católico-céntrico en el estudio de la religión en Latinoamérica. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, 12(24), 51–95.
- Fuster, À. L. (2013). Demorarse en el mirar. La imaginación en Simone Weil, Iris Murdoch y Hannah Arendt. *Daímon. Revista internacional de filosofía*, 60.
- Gallagher, E. V. (2011). *Catastrophic Millennialism*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195301052.003.0002>
- Garcés, M. (2002). *En las prisiones de lo posible*. Ediciones Bellaterra.
- Garcés, M. (2017). *Nueva ilustración radical*. Anagrama.
- García, M. (2015). Urbes corruptoras y visiones apocalípticas en dos novelas ciberpunk latinoamericanas. *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 42, 138–148.

- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Gervais, B. (2009). *L'imaginaire de la fin. Temps, mot et signs*. Le Quartanier.
- Giddens, A. (2000). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Taurus.
- Giménez, G. (1996). La identidad social o el retorno del sujeto en la sociología. En *Identidad: Análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad*. UNAM.
- Giménez, G. (2016). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Universidad Iberoamericana.
- Giraldo, O. F. (2018). *Ecología política de la agricultura. Agroecología y posdesarrollo*. Ecosur.
- Girard, R. (1965). *Deceit, desire & the novel. Self and other in literary structure*. The Johns Hopkins Press.
- Girola, L., & De Alba, M. (2018). Imaginarios y representaciones sociales. Un estado del arte en México. En F. Aliaga Sáez, M. L. Maric Palenque, & C. Uribe Méndoza (Eds.), *Imaginarios y representaciones sociales. Estado de la investigación en Iberoamérica*. Universidad de Santo Tomás.
- Giuggia, A. (2020). La vida después del fin: Una lectura posapocalíptica de Plop, de Rafael Pinedo. *BADEBEC. Revista Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Vol. 9 Núm. 18.
https://www.academia.edu/42641586/La_vida_despu%C3%A9s_del_fin_una_lectura_posapocal%C3%ADptica_de_Plop_de_Rafael_Pinedo

- Goligorsky, E., & Langer, M. (1969). *Ciencia ficción: Realidad y psicoanálisis*. Paidós.
- Gómez-Baggethun, E., de Groot, R., Lomas, P. L., & Montes, C. (2010). The history of ecosystem services in economic theory and practice: From early notions to markets and payment schemes. *Ecological Economics*, 69(6), 1209–1218. <https://doi.org/10.1016/j.ecolecon.2009.11.007>
- González Casanova, P. (1958). *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. Fondo de Cultura Económica.
- González Casanova, P. (2006). El colonialismo interno. En *Sociología de la explotación*. CLACSO.
- González, N. D. (2017). El neuropunk y la Ciencia Ficción Hispanoamericana. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII(259–260), 345–364.
- González Requena, J. (2007). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Ediciones Valladolid.
- Gottlieb, E. (2001). *Dystopian fiction East and West*. McGill-Queen's University Press.
- Grau, M., & Wyman, J. (Eds.). (2020). *What is Constructive Theology?: Histories, Methodologies, and Perspectives*. Bloomsbury Publishing.
- Greimas, A. J. (1973). *Semántica estructural*. Gredos.
- Gruzinski, S. (2016). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica.
- Güich Rodríguez, J. (2019). Ciencia ficción: ¿hacia una teoría unificada? En *Universos en expansión. Antología crítica de la ciencia ficción peruana: Siglos XIX-XXI*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Gutiérrez, G. (2004). *Teología de la liberación. Perspectivas*. Sígueme.

- Gutiérrez, G. (2014). *Entre las calandrias: Un ensayo sobre José María Arguedas*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Hacking, I. (1982). Biopower and the avalanche of printed numbers. *Humanities in Society*, 5, 279–295.
- Hamilton, N. (2020). *Rita Indiana's Tentacle: An Introduction*. Small Axe Project. <http://smallaxe.net/sxsalon/discussions/rita-indianas-tentacle-introduction>
- Hamon, P. (1977). Pour un statut sémiologique du personnage. En R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, & P. Hamon, *Poétique du recit* (pp. 115–180). Editions du Seuil.
- Han, B.-C. (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtulhuceno*. consonni.
- Harperlin, E. (1932). *White Zombie*.
- Harpold, T. (2018). European Science Fiction in the Nineteenth Century. En G. Canavan & E. C. Link (Eds.), *The Cambridge History of Science fiction* (pp. 50–68). Cambridge University Press.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad*. Universidad Iberoamericana.
- Harvey, D. (2000). *Spaces of hope*. Edinburgh University Press.
- Haywood, R. (2011). *The emergence of Latin American Science Fiction*. Wesleyan University Press.
- Heffernan, T. (2008). *Post-apocalyptic culture. Modernism, Postmodernism and the Twentieth-Century Novel*. University of Toronto Press.
- Heidegger, M. (2006). *Carta sobre el humanismo*. Alianza.

- Heilman, B., Barker, G., & Harrison, A. (2017). *La caja de la masculinidad. Un estudio sobre lo que significa ser hombre en Estados Unidos, el Reino Unido y México*. Promundo-US y Unilever.
- Hellén, A. (2020). *Apocalyptic territories. Setting and revelation in contemporary american fiction*. Routledge.
- Heuermann, H., Hühn, P., & Röttger, B. (2008). Modelo de una didáctica literaria basada en la teoría de la recepción. En D. Rall (Ed.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM.
- Hiernaux, D. (2004). Henri Lefèbvre: Del espacio absoluto al espacio diferencial. *Revista Veredas*, 11–26.
- Hinkelammert, F. (1984). *Crítica a la razón utópica*. Editorial Dei.
- Hobby, B. (Ed.). (2010). *The taboo*. Infobase Publishing.
- Holmes, R. (2012). *La edad de los prodigios. Terror y belleza en la ciencia del romanticismo*. Turner.
- Honores, E. (2018). *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción*. Polisemia.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta.
- Hoyos, H. (2015). *Beyond Bolaño. The global latin american novel*. Columbia University Press.
- Hughes, J. (1988). *Therapy is Fantasy: Roleplaying, Healing and the Construction of Symbolic Order*. Anthropology IV Honours, Medical Anthropology Seminar, Australian National University.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Alianza.

- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Indiana, R. (2019). *Hecho en Saturno*. Océano.
- Jaeger, W. (2001). *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica.
- Jagose, A. (1996). *Queer theory. An Introduction*. New York UP.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal.
- Jara, P. (2008, diciembre 13). Freak power. La nueva literatura fantástica chilena. *Diario El Mercurio*. <http://fortegaverso.blogspot.com/2008/12/el-fin-del-mundo-en-el-fin-del-mundo.html>
- Jara, R., & Vidal, H. (Eds.). (1986). *Testimonio y literatura*. Institute of ideologies and literature.
- Joas, H., & Knöbl, W. (2016). *Teoría social. Veinte lecciones introductorias*. Akal.
- Kane, M. (2020). *Postmodern time and space in fiction and theory*. Palgrave Macmillan.
- Kaup, M. (2021). *New Ecological Realisms. Post-Apocalyptic Fiction and Contemporary Theory*. Edinburgh University Press.
- Keller, C., & Schneider, L. (Eds.). (2011). *Polidoxy. Theology of multiplicity and relation*. Routledge.
- Kelley, R. (2002). *Freedom dreams. The black radical imagination*. Beacon Press.
- Kerkhoff, M. (1997). *Exploraciones ocasionales en torno a tiempo y destiempo*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Kermode, F. (2000). *The sense of an ending: Studies in theory of fiction*. Oxford University Press.

- Kirk, G. (2006). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Paidós.
- Knickerbocker, D. (2015). Why Zombies Matter: The Undead as Critical Posthumanist. *Bohemica Litteraria*, 18, 59–82.
- Kunz, M. (1997). *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Gredos.
- Kunz, M. (2010). Apocalipsis y cierre de la novela en la literatura hispanoamericana contemporánea. En G. Fabry, I. Logie, & P. Decock (Eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (pp. 67–87). Peter Lang.
- Kurlat, S. (2020a). Los años invisibles: Ciencia ficción argentina (1930-1979). En T. López Pellisa & S. Kurlat (Eds.), *Historia de la Ciencia Ficción Latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Iberoamericana.
- Kurlat, S. (2020b). Prólogo. En S. Kurlat & T. López Pellisa (Eds.), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana: Vol. I. Iberoamericana*.
- Kurlat, S., & De Rosso, E. (Eds.). (2021). *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. Peter Lang.
- Lacan, J. (1992). *Seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. Paidós.
- Lafaye, J. (1990). Literatura y vida intelectual en la América Española Colonial. En L. Bethell (Ed.), *Historia de América Latina. 4. América Latina colonial: Población, sociedad y cultura*. Crítica.
- Lagunas, S. (2018). El miedo político al zombi. *Cine Divergente*.
<https://cinedivergente.com/el-miedo-politico-al-zombi/>

- Lagunas, S. (2020). Los zombis y sus antídotos. Imágenes del fundamentalismo. En S. Lagunas & R. Méndez Yáñez, *Dios, nueva temporada. Miradas teológicas al cine y la televisión en el siglo XXI*. JUANUNO1 Ediciones.
- Land, N. (2009). *Hyperstition: An introduction*. Delphi Carstens Interviews Nick Land. Orphan Drift Archive. <https://www.orphandriftdriftarchive.com/articles/hyperstition-an-introduction/>
- Land, N. (2019). *Fanged Noumena*. Holobionte Ediciones.
- Langellier, K. M., & Peterson, E. E. (1993). La historia de la familia como estrategia de control social. En D. Mumby (Ed.), *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. (pp. 71–106). Amorrortu Editores.
- Laraway, D. (2012). Teenage Zombie Wasteland: Suburbia after the Apocalypse in Mike Wilson's *Zombie* and Edmundo Paz Soldán's *Los vivos y los muertos*. *Latin American Science Fiction*, 133–151.
- Lauro, S. J. (Ed.). (2017). *Zombie theory. A reader*. University of Minnesota Press.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós.
- Leandro Hernández, L. (2020). La Ciencia Ficción en Puerto Rico (1872-1960) y República Dominicana (1967-1984). En T. López Pellisa & S. Kurlat (Eds.), *Historia de la Ciencia Ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Iberoamericana.
- Lefèbvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Lefèbvre, H. (2004). *Rhythmanalysis. Space, time and everyday life*. Continuum.
- Lépori, R. (2012). Sor Juana y la ciencia ficción o las consecuencias de una crítica paranoica. *Istmo*, 23.

- Lépori, R. (2014). *Mil años de ciencia ficción hermética latinoamericana [1492-2500]. En tres episodios: Borges, la conspiración; Sor Juana y Antônio Vieira, íntimos herejes; Bizarros profetas ciberculturales*. Universidade Estadual Paulista.
- Levinas, E. (1991). *Ética e infinito*. A. Machdo Libros.
- Lewis, A. O. (1988). Utopia. En J.-C. Seigneuret (Ed.), *Dictionary of literay terms and motifs*. Greenwood Press.
- Lewis, C. S. (2004). *De este y otros mundos*. Alba Editorial.
- Lewis, D. (2008). Las paradojas del viaje en el tiempo. *Praxis Filosófica*, 27, 269–284.
- Liman, D. (2014). *Al filo del mañana*.
- Londoño, J. E. (2009). LITERATURA APOCALÍPTICA Y LITERATURA FANTÁSTICA. *Vida y Pensamiento*, 29(2), Article 2. https://www.academia.edu/36454307/LITERATURA_APOCAL%C3%8DPTICA_Y_LITERATURA_FANT%C3%81STICA
- López Pellisa, T. (2020). Epílogo: El final de los inicios especulativos latinoamericanos (temas, características y autores). En S. Kurlat & T. López Pellisa (Eds.), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana: Vol. I* (pp. 445–493). Iberoamericana.
- López Pellisa, T., & Kurlat, S. (Eds.). (2020). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Iberoamericana.
- López Saco, J. (2017). Una dimensión real con vida propia: El espacio-tiempo mítico y su relación con la construcción histórica. *El Futuro del pasado*, 8, 199–210. <http://dx.doi.org/10.14516/ fdp.2017.008.001.006>.
- Lotman, Y. (2011). *Estructura del texto artístico*. Akal.
- Lowenhaupt Tsing, A. (2005). *The mushroom at the end of the world. On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.

- Ludmer, J. (2009). Literaturas postautónomas 2.0. *Propuesta Educativa*, 32, 41–45.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí, América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Mairal, P. (2005). *El año del desierto*. Interzona.
- Majumder, A. (2017). Gayatri Spivak, Planetary and the Labor of Imagining Internationalism. *Mediations. Journal of the Marxist Literary Group*, 30(2).
<https://mediationsjournal.org/articles/planetary>
- Mancuso, H. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*. Paidós.
- Marcel, G. (2005). *Homo viator. Prolegómenos a una metafísica de la esperanza*. Sígueme.
- Martínez Núñez, M. D. (2016). *Mesianismos y milenarismos en América Latina, un diálogo entre contextos disímiles*. Universidad de Chile.
- Martínez Reinoso, M., & Valdez, F. (2013). ¿De qué Caribe hablamos? En L. Suárez Salazar & G. Amézquita (Eds.), *El Gran Caribe en el siglo XXI. Crisis y respuestas*. CLACSO.
- Mayer, A. (1991). La utopía protestante en América. En *La utopía en América*. UNAM.
- Mazurek, M. (2014). *A sense of Apocalypse. Technology, textuality, identity*. Peter Lang.
- McGrath, A. (2011). *A brief history of heaven*. Blackwell Publishers.
- Melucci, A. (2001). *Challenging codes. Colective action in the information age*. Cambridge University Press.
- Mendonça Filho, K., & Dornelles, J. (2019). *Bacurau*.
- Mendoza-Álvarez, C. (2015). *Deus ineffabilis. Una teología posmoderna de la revelación del fin de los tiempos*. Herder.

- Mercier, C. (2016). Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: Plop, Frío y Subte. *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades*, 5(10), 131–143.
- Mercier, C. (2018). Distopías latinoamericanas de la evolución: Hacia una ecotopía. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 28(2), 233–247. <https://doi.org/10.15443/RL2818>
- Mercier, C. (2019a). Ficciones distópicas latinoamericanas: Elaboraciones esquizo-utópicas. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 65, 115–133. <https://doi.org/10.7764/aisth.65.5>
- Mercier, C. (2019b). Ficciones distópicas latinoamericanas: Elaboraciones esquizo-utópicas. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 65, 115–133. <https://doi.org/10.7764/aisth.65.5>
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial*. Gedisa.
- Milbank, J., Ward, G., & Pickstock, C. (Eds.). (1999). *Radical Orthodoxy: A new theology*. Routledge.
- Miranda, Á. (1994). *La poética del espacio: Estudios críticos sobre ciencia ficción*. Editores Asociados.
- Moltmann, J. (2006). *Teología de la esperanza*. Sígueme.
- Monsiváis, C. (2012). *Los rituales del caos*. Era.
- Moore, J. W. (2020). ¿Antropoceno o capitaloceno? Sobre la naturaleza y los orígenes de nuestra crisis ecológica. En *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital* (pp. 201–225). traficantes de sueños.

- Morán, A., & Ross, M. (2017). *Verdad, memoria y democracia en Latinoamérica*. openDemocracy. <https://www.opendemocracy.net/es/verdad-memoria-y-democracia-en-latinoam-rica/>
- Moraña, M. (2012). El afecto en la caja de herramientas. En M. Moraña & I. Sánchez-Prado (Eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana.
- Moraña, M. (2018). *The monster as war machine*. Cambria Press.
- Morello, G. (2021). *Una modernidad encantada. Religión vivida en América Latina*. Universidad Católica de Córdoba.
- Morin, E. (2001). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Mota, E. (s/f). *El cyberpunk, una deconstrucción de la realidad. Apuntes sobre un posible “neo-ciber-punk cubano”*. http://istmo.denison.edu/n23/articulos/08_mota_erick_form.pdf
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the untainted sky. Science fiction. Utopia. Dystopia*. Westview Press.
- Moylan, T. (2021). *Becoming Utopian. The culture and politics of radical transformation*. Bloomsbury Academic.
- Muchembled, R. (2002). *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. Fondo de Cultura Económica.
- Musset, A. (2007). Entre la ciencia ficción y las ciencias sociales: El “lado oscuro” de las ciudades americanas. *EURE (Santiago)*, 33(99), Article 99. <https://doi.org/10.4067/S0250-71612007000200006>
- Nagoshi, J., Nagoshi, C., & Brzuzny, S. (2014). *Gender and sexual identity. Transcending feminism and Queer theory*. Springer.

- Nocke, F. J. (1984). *Escatología*. Herder.
- Nora, P. (1998). La aventura de Les lieux de mémoire. *Revista Ayer*, 32, 17–34.
- Novaro, M. (2014). Dictaduras y democracias. En P. Yankelevich (Ed.), *Historia mínima de Argentina*. Colegio de México.
- Novoa, M. (2018, enero 26). “Dejando atrás las ruinas de lo real: Tras las huellas digitales del cyberpunk latinoamericano” de Marcelo Novoa. *Latin American Literature Today*.
<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/febrero/dejando-atr%C3%A1s-las-ruinas-de-lo-real-tras-las-huellas-digitales-del-cyberpunk>
- Nuñez Ladeveze, L. (1985). De la utopía clásica a la distopía actual. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 44, 47–80.
- Nussbaum, M. (1997). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Andrés Bello.
- Ojeda, M. (2016). *Nefando*. Candaya.
- Olivárez, C. (Ed.). (1997). *Nueva narrativa chilena*. Lom Ediciones.
- Orsi, R. (2005). *Between heaven and earth: The religious worlds people make and the scholars who study them*. Princeton University Press.
- Ortega, F. (1994). *60 kilómetros*. Los Andes.
- Ortega, F. (2006). *El número Kaifman*. Planeta.
- Ortega, J. (2010). La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana. En G. Fabry, I. Logie, & P. Decock (Eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (pp. 53–67). Peter Lang.
- Ortega, J. (2014). *César Vallejo. La escritura del devenir*. Taurus.

- Osorio, C. (2020). *Las nuevas distopías de América Latina*.
<http://www.cua.uam.mx/news/miscelanea/las-nuevas-distopias-de-america-latina>
- Oyaneder Jara, P. (2003). Aproximación al mito. *Atenea (Concepción)*, 487.
<https://doi.org/10.4067/S0718-04622003048700007>
- Padilla, I. (2012). *La industria del fin del mundo*. Taurus.
- Paez, C. (2019, mayo 22). *Literatura fantástica y autoras en Chile*. Origen Cuántico.
<https://www.origencuantico.com/literatura-fantastica-y-autoras-en-chile/>
- Palacios, I. L. (2014). Edmundo Paz Soldán: “La ciencia ficción será un nuevo realismo”.
El País.
https://elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398973459_037484.html
- Pannikar, R. (1993). *Paz y desarme cultural*. Sal Terrae.
- Panotto, N. (2020). Descolonizar el saber: El pensamiento-otro como estrategia epistémica sociopolítica. En J. R. Losacco (Ed.), *Pensar distinto: Pensar de(s)colonial*. El perro y la rana.
- Paravisini-Gebert, L. (2009). Caribbean Utopias and Dystopias: The Emergence of the Environmental Writer and Artist. En A. Kane (Ed.), *The natural world in Latin American literatures. Ecocritical essays on twentieth centuries writings*. McFarland.
https://www.academia.edu/3670263/Caribbean_Utopias_and_Dystopias_The_Emergence_of_the_Environmental_Writer_and_Artist
- Parfrey, A. (2012). *Nueva cultura del apocalipsis*. Valdemar.
- Parkinson Zamora, L. (1994). *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.

- Parkinson Zamora, L. (2004). *La construcción del pasado. La imaginación histórica en la literatura americana reciente*. Fondo de Cultura Económica.
- Parrini, R. (2010). Bodyscapes. Globalization, Corporeal Politics, and Violence in Mexico. *Social Text* 104, 28(3), 67–89.
- Paz Soldán, E. (2014). *Iris*. Alfaguara.
- Paz Soldán, E. (2016). *Las visiones*. Páginas de Espuma.
- Pearson, W., Hollinger, V., & Gordon, J. (2008). *Queer universes. Sexualities and Science Fiction*. Liverpool University Press.
- Pelletier, K. (2015). *Apocalyptic sentimentalism. Love and fear in U.S. antebellum literature*. The University of Georgia Press.
- Pikaza, X. (1999). *Apocalipsis*. Verbo Divino.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI Editores.
- Pimentel, L. A. (2002). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI Editores.
- Pinedo, R. (2007). *Plop*. Salto de página.
- Pinedo, R. (2013). *Frío. Subte*. Interzona.
- Pinillos, M. de las N. (1997). *El sacerdote en la novela hispanoamericana*. UNAM.
- Pippin, T. (1999). *Apocalyptic bodies. The end of the world in text and image*. Routledge.
- Poli, R. (2017). *Introduction to Anticipation studies*. Springer.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo yonqui*. Espasa Calpe.
- Pro, J. (Ed.). (2018). *Utopias in Latin America. Past and present*. Sussex Academic Press.
- Propp, V. (2007). *Morfología del cuento*. Akal.

- Quereilhac, S. (2020). Sombras tras la lámpara de gas: La temprana ciencia ficción argentina (1816-1930). En T. López Pellisa & S. Kurlat (Eds.), *Historia de la Ciencia Ficción Latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad. Iberoamericana*.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11–29.
- Quinby, L. (1994). *Anti-Apocalypse. Exercises in genealogical criticism*. University of Minnesota Press.
- Rahner, K. (1977). On the theology of hope. *Theological Investigations*, 10(254).
- Rama, Á. (1982). *La novela latinoamericana. 1920-1980*. Procultura.
- Ramis, H. (1993). *El día de la marmota*.
- Ratzinger, J. (2009). *Introducción al cristianismo*. Sígueme.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Biblos.
- Reati, F. (2013). ¿Qué hay después del fin del mundo? Plop y lo postapocalíptico en Argentina. *Rassegna Iberistica*, 98, 27–43.
- Reichert, R. (2016). Las Devastaciones de Osorio y los situados novohispanos para Santo Domingo durante los reinados de la casa de Habsburgo. *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, 16. <https://doi.org/10.18441/ibam.16.2016.63.131-147>
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ricœur, P. (1999). *Historia y narrativa*. Paidós.
- Ricœur, P. (2017). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción.: Vol. II*. Siglo XXI Editores.

- Riechmann, J. (2000). *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Catarata.
- Riechmann, J. (2014). *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*. Díaz & Pons.
- Riesman, D., Glazer, N., & Denney, R. (2001). *The lonely crowd. A study of the changing American character*. Yale University Press.
- Rita Indiana. (2003). *La estrategia de Chochueca*. Isla Negra.
- Rita Indiana. (2005). *Papi*. Ediciones Vértigo.
- Rita Indiana. (2013). *Nombres y animales*. Periférica.
- Rita Indiana. (2015). *La mucama de Omicunlé*. Periférica.
- Rita Indiana. (2017). *Cuentos y poemas (1998-2003)*. Cielonaranja.
- Rivas, M. A. de. (2009). *Sizigias y cuadraturas lunares* (C. Depetris, Ed.). UNAM.
- Rivera-Pagán, L. (1996). *Mito, exilio y demonios: Literatura y teología en América Latina*. Publicaciones Puertorriqueñas Editores.
- Rivero, G. (2020). Ciencia ficción boliviana (1864-1967). En T. López Pellisa & S. Kurlat (Eds.), *Historia de la Ciencia Ficción Latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Iberoamericana.
- Roas, D. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: Elementos para una definición. En T. López Pellisa & F. Á. Moreno (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Asociación Cultural Xatafi.
- Roberts, A. (2006). *The history of science fiction*. Palgrave Macmillan.
- Robertson, R. (1997). Glocalization: Time-space and homogeneity and heterogeneity. En M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.), *Global modernities*. Sage.
- Rojas, I. (2013). *Qué se sabe de los símbolos del Apocalipsis*. Verbo Divino.

- Roldán, A. (2018). *Borges y la teología. Hermenéutica de textos de Jorge Luis Borges en perspectiva teológica*. Teología y cultura.
- Romero, J. L. (2001). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* (5a ed.). Siglo XXI Editores.
- Romero Moreno, A. (2019). Juegos de rol y roles de juego: Aproximación antropológica a un club de juego en Barcelona. *periferia*, 24(1).
- Roncagliolo, S. (2010). *Tan cerca de la vida*. Alfaguara.
- Rosenfeld, J. E. (2011). *Nativist Millennialism*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195301052.003.0005>
- Rouso, H. (2018). *La última catástrofe. La historia, lo presente, lo contemporáneo*. Editorial Universitaria.
- Rueda, E. (2010). *La imaginación radical en la obra de Cornelius Castoriadis*. II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, Buenos Aires.
- Ruffel, L. (2016). *Brouhaha. Worlds of the Contemporary*. University of Minnesota Press.
- Safranski, R. (2017). *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Tusquets Editores.
- Saldías Rossel, G. A. S. (2015). *En el peor lugar posible: Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardo-franquista española (1965-1975)*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Saler, M. (2006). Modernity and Enchantment: A Historiographic Review. *The American Historical Review*, 111(3), 692–716.
- Sánchez Capdequí, C. (2011). Dialéctica de lo social. El imaginario del iniciar y el iniciar de lo imaginario. En J. R. Coca & J. Valero Matas (Eds.), *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales*. CEASGA.

- Sánchez Idiart, C. (2016). Restos de vida. Estéticas de la supervivencia y políticas afectivas de lo común en Rafael Pinedo y Carlos Ríos. *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 0(14), 69–86.
- Sandoval, C. (2020). La ciencia ficción en Venezuela: Orígenes y realizaciones (1861-1955). En T. López Pellisa & S. Kurlat (Eds.), *Historia de la Ciencia Ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Iberoamericana.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión.
- Sarmiento, D. F. (1982). *Facundo. Civilización o barbarie*. Sep/UNAM.
- Sartre, J.-P. (2005). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Losada.
- Schmidt, S. (1997). La auténtica realidad es que la realidad existe. En A. Garrido Domínguez (Ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Arco-Libros.
- Schmithals, W. (1994). *La apocalíptica. Introducción e interpretación*. Ediciones Ega.
- Schmukler, B., Hernández, P., & Murillo, M. (2014). Análisis de las transformaciones de género y autoridad en un programa formativo sobre democratización familiar en México. *Revista de Currículum y Formación de Profesorado*, 18(1).
- Schüssler Fiorenza, E. (2003). *Apocalipsis. Visión de un mundo justo*. Verbo Divino.
- Seed, D. (2011). *Science Fiction. A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Simmel, G. (2005). Metrópolis y vida mental. *Bifurcaciones*, 4.
- Sobre la MexiCona*. (2020). <http://mexiconamx.com/blog/>

- Solá-Morales, I. de. (2002). Terrain vague. En *Territorios* (pp. 118–123). Gustavo Gili.
- Solana, M. N. (2013). La teoría queer y las narrativas progresistas de identidad. *La ventana. Revista de estudios de género*, 4(37), 70–105.
- Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación*. DeBolsillo.
- Spivak, G. (2003). *Death of a discipline*. Columbia University Press.
- Staudigl, M. (2014). Topics, problems and potentials of a phenomenological analysis of violence. En M. Staudigl (Ed.), *Phenomenologies of violence*. Leiden.
- Steimberg, A. (2012). El futuro obturado: El cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001. *Revista Iberoamericana*, 78(238), 127–146.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6891>
- Stengers, I. (2015). *In catastrophic times. Resisting the Coming Barbarism*. Open Humanities Press.
- Stengers, I., & Prigogine, I. (1990). *Entre el tiempo y la eternidad*. Alianza.
- Subirats, E. (2014). *Mito y literatura*. Siglo XXI Editores.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Fondo de Cultura Económica.
- Svampa, M. (2019). El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 24(84), 33–54.
- Swyngedouw, E. (2004). Globalisation or ‘glocalisation’? Networks, territories and rescaling. *Cambridge Review of International Affairs*, 17(1), 25–48.
<https://doi.org/10.1080/0955757042000203632>
- Taubes, J. (2010). *Escatología occidental*. Miño y Dávila Editores.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia.

- Torea, G. I. C. (2006). La ciudad latinoamericana: Constitución cultural. *Espacios públicos*, 9(17), 367–375.
- Torgovnick, M. (1981). *Closure in the novel*. Princeton University Press.
- Tower Sargent, L. (2010). *Utopianism. A very short introduction*. OUP Oxford.
- Traverso, E. (2007). *El pasado: Instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Marcial Pons.
- Trías, F. (2020). *Mugre rosa*. Random House.
- Trigo, P. (1982). *Arguedas: Mito, historia y religión*. Centro de Estudios y Publicaciones.
- Trigo, P. (1987). *Cristianismo e historia en la novela mexicana contemporánea*. Centro de Estudios y Publicaciones.
- Trigo, P. (1989). *El pueblo y la iglesia en la novela Hijo de hombre*. Centro de Estudios Paraguayos.
- Trousseau, R. (1995). *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Península.
- Urdapilleta-Muñoz, M., & Núñez-Villavicencio, H. (2014). Civilización y barbarie. Ideas acerca de la identidad latinoamericana. *La Colmena*, 82, 31–40.
- Vargas Aguilar, S. (2021, marzo 20). Se acercan las guerras por agua. *La Jornada*, 17.
- Vázquez, L. S. (2020). La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: El trauma del pasado, el futuro como regresión. *Estudios de Teoría Literaria - Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades*, 9(19), 10–20.
- Vega Cantor, R. (s/f). *El capitaloceno*. rebellion.org. <https://rebellion.org/docs/223396.pdf>
- Vera-Rojas, M. T. (2017). ¡Se armó el juidero! Cartografías imprecisas, cuerpos disidentes, sexualidades transgresoras: Hacia una lectura queer de Rita Indiana

- Hernández. En F. Bustamante Escalona (Ed.), *Rita Indiana. Archivos*. Cielonaranja.
- Vergara, J., Ávila, F., & Organizacional, P. (2010). Futurología: Origen, evolución y métodos. *Palobra*, 11, 218–229.
- Villalba, C. A. (s/f). *Ningún desastre es natural. Una concepción comprensiva de la vulnerabilidad de nuestra gente*. Recuperado el 23 de febrero de 2021, de https://www.academia.edu/15210934/NING%C3%9AN_DESASTRE_ES_NATURAL_Una_concepci%C3%B3n_comprensiva_de_la_vulnerabilidad_de_nuestra_gente_NING%C3%9AN_DESASTRE_ES_NATURAL_Una_concepci%C3%B3n_comprensiva_de_la_vulnerabilidad_de_nuestra_gente
- Villegas M., G. (2011). Notas críticas. En M. Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Vivanco, L. de. (2013a). *Historias del más acá: Imaginario apocalíptico en la literatura peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Vivanco, L. de. (2013b). Postapocalipsis en los Andes. Violencia política y representación en la literatura peruana reciente. *Taller de Letras*, N° 52: 135-151., 52, 135–151.
- Wagensberg, J. (2014). *El pensador intruso: El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Tusquets Editores.
- Wallerstein, I. (2009). Paz, estabilidad y legitimidad 1990-2025/2050. *Argumentos*, 25(69), 59–77.
- Weber, M. (2016). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Colofón.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós.
- Wilson, M. (2008). *El púgil*. Editorial Forja.

Wilson, M. (2011). *Zombie*. Alfaguara.

Wright Mills, C. (2003). *La imaginación sociológica*. Fondo de Cultura Económica.

Yarbro Collins, A. (1984). *Crisis & catharsis. The power of the apocalypse*. Westminster Press.

Zaballa Beascochea, A. de. (2005). Joaquinismo, utopía, milenarismo y mesianismo en la América Colonial. En J. I. Saranyana (Ed.), *Teología en América Latina: Vol. I. Iberoamericana*.

Žižek, S. (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. Akal.

Žižek, S. (2013). *Pedir lo imposible*. Akal.