

INARTES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE ARTES
DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

Otros futuros. Fronteras de la ciencia ficción
latinoamericana

Dossier

El ocaso del mito del progreso y la ciencia
ficción latinoamericana

Amadís Ross

Tecnologías futuras andinas en
Ángelus Hostis y Andean Sky

Cristián Londoño-Proaño

Fernando Endara

Senderos del Peñasco: metáfora de una
cosmonauta mestiza transfronteriza a
través de la danza contemporánea

Patricio Juárez Flores

Arte postmexicano. Arte más allá del sentir
mexicano: la aprehensión del discurso al mar-
gen de las territorialidades simbólicas

María Fernanda Lopez Canaán

Ciencia ficción psicológica: la propuesta de
Isaac Ezban para el cine mexicano

Raymundo André Rodríguez Nieto

Miranda Hazel León Rangel



Directorio

Universidad Autónoma de Querétaro

Dra. Silvia Amaya Llano
Rectora

Dra. Oliva Solís Hernández
Secretaria Académica

Lic. Iván Nieto Román
Secretario Particular

Dr. Manuel Toledano Ayala
Secretario de Investigación, Innovación y Posgrado

Lic. Diana Rodríguez Sánchez
Directora del Fondo Editorial Universitario

Lic. Ivonne Álvarez Aguillón
Coordinadora de Publicaciones Periódicas

Facultad de Artes

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Director

Mtro. José Olvera Trejo
Secretario Académico

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado

Equipo Editorial *HArtes*

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Director

Mtra. Susana del Rosario Castañeda Quintero
Directora

Lic. Bruno David Sánchez Mureddu
Editor

Mtro. José Antonio Tostado Reyes
Imagen y diseño editorial

Comité Editorial

Dr. Fabián Giménez Gatto
Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dra. Alejandra Díaz Zepeda
Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dra. Silvia Ruiz Tresgallo
Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dra. Eva Natalia Fernández
Universidad Autónoma de Querétaro. México

Consejo Asesor

Dra. Layla Eréndira Ortiz Cora
Universidad Autónoma del Estado de México. México

Dr. José Luis Crespo Fajardo
Universidad de Cuenca. Ecuador

Dra. María Sicarú Vásquez Orozco
Universidad Iberoamericana Ciudad de México. México

Dr. Edinson Alberto Aladino Pernia
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México

Dra. Berenize Galicia Isamendi
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México

Drx. Gabi Balcarce
Universidad de Buenos Aires. Argentina

Dr. Cuitláhuac Moreno Romero
Universidad Nacional Autónoma de México. México

Dra. Gabriela González Ortuño
Universidad Nacional Autónoma de México. México

Dr. Daniel Orizaga Doguim
University of British Columbia. Canadá

Dra. Luz María Rangel Alanís
Universidad Internacional de la Rioja. España

Dr. Edson César Faúndez Valenzuela
Universidad de Concepción. Chile

Dra. María Luisa Martínez Muñoz
Universidad de Concepción. Chile

Dra. Elsa Muñiz García
Universidad Autónoma Metropolitana. México

HArtes, Vol. 5, No. 10, julio-diciembre 2024, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro, Qro., C.P. 76010, Tel. (442) 192-12-00 ext.100, <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes>, revistahartes@uaq.mx Editores responsables: León Felipe Barrón Rosas y Susana del Rosario Castañeda Quintero. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2022-082917305500-102, ISSN: 2954-470X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este Número, Facultad de Artes, Bruno David Sánchez Mureddu, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro Qro., C.P. 76010. Fecha de última modificación, 31 de julio de 2024.

Corrección de estilo: Anais Melissa Mejía Cisneros, Andrea Flores Torres, Emiliano Uribe Aguilar y Verónica Martínez Jiménez

Ilustración de portada: Dulce María Medrano Marín. Diseño Editorial: Jimena Nieves U. y Jorge Figueroa C.

CONTENIDO

DOSSIER

Otros futuros. Fronteras de la ciencia ficción latinoamericana 6

Samuel Lagunas Cerda

El ocaso del mito del progreso y la ciencia ficción latinoamericana 8

Amadís Ross

Tecnologías futuras andinas en *Ángelus Hostis* y *Andean Sky* 32

Cristián Londoño-Proaño

Fernando Endara

**El absurdo postapocalíptico en *Terraza con jardín infernal*
de Francisco Tario 51**

Oscar Juárez Becerril

**Indígenas cambiando el Occidente antiguo: las ucronías
reivindicativas de la Historia 66**

Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal

ARTÍCULOS

***Senderos del Peñasco*: metáfora de una cosmonauta mestiza
transfronteriza a través de la danza contemporánea 96**

Patricio Juárez Flores

**Mirar al futuro: una aproximación al análisis textual
de la distopía cinematográfica 116**

Ana-Clara Rey Segovia

ENSAYOS CRÍTICOS

La condición humana en la ciencia ficción. Un análisis antropológico 136

José de Jesús Fernández Malváez

**Implicaciones filosóficas de la literatura de ciencia ficción
(desde la hermenéutica analógica) 152**

Juan Granados Valdéz

**Arte postmexicano. Arte más allá del sentir mexicano:
la aprehensión del discurso al margen de las territorialidades simbólicas 164**

María Fernanda Lopez Canaán

RESEÑAS

**Ciencia ficción psicológica: la propuesta de
Isaac Ezban para el cine mexicano 190**

Raymundo André Rodríguez Nieto

Miranda Hazel León Rangel

DOSSIER

Otros futuros. Fronteras de la ciencia ficción latinoamericana

Presentación

En el complejo campo de los estudios sobre el futuro, la imaginación ocupa un lugar secundario. El antropólogo indio Arjun Appadurai escribió, hace más de una década, que la disputa por los tiempos por venir se fraguaba entre dos polos: lo probable y lo posible. En su diagnóstico, el tiempo presente y los tiempos futuros estaban –¿están?– dominados por la ética de lo probable. Desde ese horizonte se especula, se planifica y se diseña el futuro a partir del cálculo de riesgos, de argumentos lógico-científicos, así como de avalanchas de números y métodos cuantitativos, a saber, modelos, estadísticas, prospectivas... Cada una de estas estrategias y acciones (hiper)racionales se autovalidan y suelen menospreciar cualquier actividad proveniente del campo de la imaginación, no porque esta no ocupe ningún lugar en el campo social, sino porque su sitio se constriñe a la subjetividad individual y no trasciende a la dimensión colectiva.

Agrietar los muros de lo probable para que las semillas de lo posible comiencen a germinar implica, tanto para Appadurai como para otros autores y autoras como Fredric Jameson, Donna Haraway, Cornelius Castoriadis o el mismo Mark Fisher, dejar que la imaginación ocupe un lugar central en la interpretación y la transformación del mundo social. Si retomamos lo escrito por la crítica argentina Josefina Ludmer, la ciencia ficción latinoamericana es una puerta para entrar a la fábrica de realidades en la que el pasado y el presente pueden ser desechos y reconfigurados para caminar a otros futuros, más allá de las distopías que los agoreros del realismo capitalista se obstinan en vaticinarnos.

Para mí, como crítico literario y estudioso de la ciencia ficción, ha sido un placer descubrir que en los textos que componen este *dossier*, las novelas y los cuentos ocupan un lugar menor. En cambio, el teatro, la novela gráfica, el webcómic y la instalación artística son los protagonistas de las investigaciones que aquí se presentan. Geográficamente, en este *dossier* se pone especial énfasis en obras ecuatorianas y mexicanas, lo que resulta relevante, puesto que, de la región andina, Ecuador es uno de los países que han sido menos explorados. La pregunta o la búsqueda por saber qué es lo que distingue a la ciencia ficción latinoamericana respecto de la ciencia ficción del norte global es una recurrencia, casi una obsesión, en la que llevamos enfrascados quienes estudiamos este tema, y, afortunadamente,

en estos artículos se plantean nuevos desafíos que complejizan aún más este empeño.

Agradezco a Claire Mercier, de la Universidad de Talca, en Chile, por acompañar este proceso en distintos momentos; a las y los dictaminadores por su trabajo puntual y solidario; y a todo el equipo de la Revista *Hartes* por el acompañamiento constante y cariñoso a lo largo de estos meses. Finalmente, a quienes leerán estos artículos, les deseo un buen viaje a través de ellos y, sobre todo, que encuentren en las obras estudiadas detonantes para seguir horadando los presentes tortuosos que habitamos en vías de futuros más dignos y justos para seres humanos y no humanos. Si la ciencia ficción no contribuye a ello, ¿para qué leerla, escribirla e investigarla?

Samuel Lagunas Cerda

Universidad Autónoma de Querétaro
Santiago de Querétaro, México
samuel.lagunas@uaq.mx
ORCID: 0000-0002-0869-1104

Doctor en Estudios Latinoamericanos, con especialidad en Teoría y Crítica Literaria. Sus investigaciones se centran en la ciencia ficción latinoamericana literaria y audiovisual. Como crítico de cine, se ha enfocado en la difusión y el estudio de la animación en América Latina. Ha sido conferencista y ponente en universidades nacionales y extranjeras. Artículos suyos han aparecido en revistas de Argentina, Estados Unidos, Alemania, Perú y México. Ha publicado los poemarios *Todavía mañana* (2013), *A veces un ma/pa es una casa* (2020) y *Todo lo que es cuerpo es agua en tránsito* (2024), así como el libro de ensayos *Dios: nueva temporada. Miradas teológicas al cine y la televisión en el siglo XXI* (2020) junto a Raúl Méndez. Fue Beneficiario del programa Apoyarte Querétaro 2020 y del PECDA Querétaro 2022. Algunos de sus poemas se han traducido al inglés. Ha sido también editor de libros teológicos. Es profesor e investigador en la Universidad Autónoma de Querétaro desde 2019. También es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII), nivel Candidato.

El ocaso del mito del progreso y la ciencia ficción latinoamericana
*The Twilight of the Myth of Progress and the Latin American
Science Fiction*

DOI: 10.61820/ha.v5i10.1505

Amadís Ross

Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de Artes Plásticas
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Ciudad de México, México
cenidiap.aross@inba.edu.mx
ORCID: 0009-0000-9996-9855

Recibido: 02/03/2024

Aceptado: 11/04/2024

Resumen

La modernidad, es decir, el proyecto de Occidente, es un terremoto civilizatorio que reconfiguró no solo a la humanidad, sino a buena parte de la vida en el planeta. Una de las tantas manifestaciones de este proceso es la ciencia ficción, una herramienta narrativa y estética a través de la cual nos explicamos el impacto, las posibilidades y las resonancias de los aspectos tecnocientíficos en la vida, el tiempo y la imaginación. El mito del progreso, anclado en la idea de un tiempo lineal y de una progresiva e inevitable mejora en el nivel de vida humana utilizando a la ciencia y la técnica como herramientas, resulta fundamental tanto para la modernidad como para la ciencia ficción. Ante el evidente derrumbe de Occidente y el empañamiento del mito del progreso, ¿qué oportunidad y retos se presentan para la ciencia ficción latinoamericana? El presente texto se adentra en este planteamiento y pretende esbozar algunas respuestas.

Palabras clave: ciencia ficción latinoamericana, progreso, tecnociencia, modernidad, Antropoceno

Abstract

Modernity, the project of the Western world, stands as a seismic event in civilization, not only reshaping humanity but also exerting profound influence upon a significant portion of life on Earth and the planet itself. Among the

myriad expressions of this phenomenon is science fiction, a narrative and aesthetic tool through which we elucidate the impacts, possibilities, and reverberations of techno-scientific aspects on life, time, and imagination. Anchored in the concept of linear time and the notion of gradual and inevitable improvement in human living standards through the utilization of science and technology, the myth of progress is integral to both modernity and science fiction. Confronted with the palpable decline of the Western world and the tarnishing of the myth of progress, what opportunities and challenges emerge for Latin American science fiction? This text delves into this inquiry and aims to outline some responses.

Keywords: Latin American science fiction, progress, techno-science, modernity, Anthropocene

Introducción: sin desoccidentalización no hay futuro¹

Enfrentamos un reto enorme: sobrevivir el espectacular final del proyecto de Occidente. Es un modelo que arde, cayéndose a pedazos, y nosotros ardemos con él. La tarea de nuestra generación es desembarazarnos de su pesada coraza a tiempo, un labor descomunal, ya que el dominio planetario de la modernidad lleva tanto tiempo que lo asumimos como un orden natural.²

Empujado por el poderoso aliento de la dupla técnica/materialidad, Occidente se expandió por el planeta. De esta manera colonizó humanos, animales y territorios, imantó las características propias de cada pueblo para alinearlas a su particularidad, volvió única la concepción lineal y mecanizada del tiempo, se abocó a exterminar la diversidad en todas sus manifestaciones, impuso la separación de materia y espíritu al destruir la dimensión metafísica y colocó a la vida como objeto a dominar con el fin de satisfacer un infinito apetito económico. El mundo se occidentalizó –se modernizó–, y como el más acabado producto de esta victoria sin paralelo tenemos el Antropoceno y su frenética pulsión de muerte.³

¹ Una versión de este texto fue leída el 1 de diciembre de 2023 bajo el título “El progreso: oscuridades de un mito moderno”, en el Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, como parte del IV Encuentro de Estéticas de Ciencia Ficción. Mundos que colapsan y ecosistemas que resisten: estéticas cienciaficcionalas ante la emergencia climática.

² La modernidad es una “percepción racional del mundo conducida por la ciencia [que se] caracteriza por las creencias en el progreso, el crecimiento y el secularismo, características del paradigma occidental cartesiano, incluido el Método Científico [...]. En la práctica, la modernidad está estrechamente relacionada con las narrativas de salvación, progreso y desarrollo” (de Santo y Domptail, 2023, p. 2).

³ “La tecnología moderna sincroniza las historias no-occidentales a lo largo del eje temporal global de la Modernidad occidental” (Hui, 2020, p. 74).

La crisis es de tal profundidad que ningún esfuerzo puede escatimarse. Sea desde el arte o desde lo académico, desde lo narrativo o desde lo estético, se resiste desde todas las trincheras. En este contexto, la ciencia ficción (CF) posee una cualidad que, si bien no le es exclusiva, sí es de sus características más destacadas: la capacidad de *construir futuro* o, dicho de mejor manera, *construir futuros*, y no porque prediga el porvenir, sino porque es una herramienta privilegiada para entender nuestra relación con la tecnociencia, sus usos, efectos, significados y maneras en nuestra actualidad y su proyección hacia adelante. Dado que la modernidad, es decir, el proyecto de Occidente, se construyó y se mantiene gracias a que subsumió el pensamiento mítico, religioso y estético a las exigencias materiales del desarrollo tecnológico y la producción de valor, trastocar lo que entendemos por ciencia y tecnología equivale a tocar el corazón de la bestia.

Es la hazaña a la que, incluso sin saberlo, aspira buena parte de la CF creada en el llamado sur global, entre la que, por supuesto, se cuenta la latinoamericana. El género asciende por ese camino al explorar nuevos modos, sentimientos e intenciones; cuando no solo les da espacio a dimensiones negadas, sino que las hace parte de sí; cuando transfigura su tradición histórica, espiritual, ritual e incluso mágica para traerla a nuestra actualidad; y, sobre todo, cuando desafía las ideas establecidas de qué es y qué debe ser la tecnociencia. Este tipo de CF lleva décadas haciendo suya la narrativa largamente perteneciente a Occidente, transformándola y resignificándola. Que esta operación se desarrolle en los planos estético y narrativo no le resta importancia, ya que cumple una labor fundamental: desafiar la falsa universalidad de la modernidad y abrir los espacios de la imaginación a otras perspectivas. Aunque vivamos en la "fase del capital financiero en la que los impulsos y las alternativas utópicas se han sofocado y suprimido en la medida de lo posible" (Jameson, 2009, p. 170), es decir, en un mundo humano al que parecen haberle cercenado los horizontes, si otras ciencias ficciones son posibles, otros mundos se hacen posibles.

El presente texto es el inicio de una investigación que pretende dilucidar los componentes estéticos pertenecientes a la ciencia ficción latinoamericana y, en ese sentido, qué distingue las obras creadas en esta región de otras zonas del mundo. Una de las hipótesis de trabajo parte de que América Latina vive la decadencia del mito del progreso de manera única. Si aceptamos que la modernidad es un cúmulo de mitos que niegan serlo, una de las funciones que podrían estar cumpliendo ciertas obras latinoamericanas desde tiempo atrás es reedificar los mitos con los que nos explicamos el mundo, aunque en esta ocasión no son mitos impuestos desde el exterior, sino creados aquí. Este artículo se limita a explicar la

mencionada consistencia mítica de la modernidad y a plantear un dilema en el contexto latinoamericano: si el progreso es un elemento intrínseco de la ciencia ficción, pero el progreso como idea está desapareciendo, ¿qué sucede con el género? Cuento con que futuros textos amplíen la cuestión y la relacionen de manera puntual con la genealogía de la ciencia ficción latinoamericana.

I. Ciencia ficción y progreso: romance urdido por la mecánica flecha del tiempo

A partir del siglo XVI, acentuándose en el siglo XVII, los europeos vivían una efervescencia sin antecedentes: la Ilustración, la Revolución Industrial, el imparable avance colonial, la opulencia producto del expolio, la innovadora teoría de Darwin, el desarrollo de la medicina, la astronomía, la navegación y la tecnología militar; cada nuevo trofeo expandía las fronteras y las capacidades para alcanzarlas. Es comprensible que ante tales éxitos pensaran que estaban destinados a ascender hacia un horizonte más opulento y más bello, un destino manifiesto que casaba con las ideas cristianas que sostenían la cosmovisión occidental sobre un inicio y un final del tiempo.⁴

Nacida de la tradición judaica y su mito del apocalipsis, la noción de un tiempo lineal e irreversible se contraponía a la percepción cíclica del tiempo que dominaba en la mayoría de las culturas. Apuntalado por un sinnúmero de ritos que recreaban los sucesos ocurridos en la dimensión mítica fundacional, el tiempo cíclico tenía sentido porque regeneraba la realidad de forma recursiva. La repetición implícita en lo cíclico ayudaba a neutralizar el terror histórico o, dicho de otra manera, contener la angustia primordial que experimenta el animal humano al tomar consciencia de la inevitabilidad de su muerte.⁵ En cambio, el tiempo lineal:

⁴ “[...] la cosmovisión es un hecho histórico complejo, integrado por diversos sistemas ideológicos como un conjunto estructurado y relativamente congruente. Los fundamentos de la cosmovisión proceden de las más disímbricas interrelaciones prácticas y cotidianas de los miembros de la sociedad. Los ejercicios sociales, con toda su carga de racionalidad práctica, fluyen hacia una abstracción que en cada paso los somete a la prueba de la aceptación social, lo cual es otra vía de racionalidad” (López y López, 2009, p. 22).

⁵ “Todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva. En cierto sentido, hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales; esa repetición, que actualiza el momento mítico en que el gesto arquetípico fue revelado, mantiene sin cesar al mundo en el mismo instante auroral de los comienzos. El tiempo se limita a hacer posible la aparición y la existencia de las cosas. No tiene ninguna influencia decisiva sobre esa existencia, puesto que también él se regenera sin cesar” (Eliade, 2008, p. 55).

[...] conlleva la necesidad de crear una identidad propia mediante la abolición de la comprensión cíclica del tiempo y del arquetipo mítico. Ser moderno significa dar valor a la historicidad y a la singularidad de los acontecimientos; en otras palabras, modernizarse significa aceptar lo totalmente nuevo y desconocido (Tanaka, 2014, p. 17).

Esta nueva condición despojaba al humano moderno de la protección que otorgaba la ciclicidad, una desnudez que debía cubrirse de alguna manera.

En su recuento sobre la ciencia ficción apocalíptica japonesa, Motoko Tanaka (2014) nos cuenta que cuando los humanos descubrieron que la modernidad imponía una historia que se alejaba de todo lo conocido, nació una nueva dimensión: el futuro, y para alcanzarlo inventaron un vehículo: el "progreso". Derivado de la promesa del Juicio Final que llegará al final de los tiempos, el progreso sustituyó la justicia divina por el bienestar material, y la fe en Dios por la creencia en las bondades inagotables de la tecnociencia. El futuro se convirtió entonces en la nueva tierra prometida.⁶

Walter Benjamin (2008), aguda y líricamente, decía que el progreso es un huracán que irresistiblemente arrastra al ángel de la historia hacia el futuro a pesar de que mira hacia el pasado.⁷ De manera más mundana, el

⁶ Sin embargo, lo que vemos actualmente es que, ante la permanente lejanía del futuro, la modernidad se volcó obsesivamente en el presente como sucedáneo de lo místico, lo que dio como resultado una aceleración constante del tiempo y una ansiedad que busca aliviarse a través del consumismo a pesar de que, como agujero negro, jamás queda colmada: "El tiempo no es circular o repetitivo, sino lineal y abierto al progreso; además es un tiempo que está sometido a una aceleración cada vez mayor. En el proceso de reproducción en términos productivistas privatizados o abstractos, la consecución del producto está supeditada al incremento constante de la efectividad del medio de producción. La relación técnica del sujeto con la naturaleza, su efectividad, es la que decide en cada caso privado la consecución mayor o menor de ese producto abstracto, de ese valor en *dinero, que es lo que justifica en definitiva toda la realización del proceso productivo*" (Echeverría, 2022, pp. 206-207). Las cursivas son mías.

⁷ "Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso" (Benjamin, 2008, pp. 44-45).

progreso podría definirse como una mejora o avance acumulativo en una dirección deseable y superior; un futuro mejor, ideal, en el que cada vez hay mayor complejidad y bienestar⁸.

La concepción progresista de la historia vuelve más fácil entender el pasado: podemos ordenarlo en etapas de desarrollo, generar una narrativa que le da orden y minimiza el papel del caos y lo inabarcable. Sin embargo, la idea moderna de progreso revela su consistencia mítica cuando descubrimos que se fundamenta, principal pero no únicamente, en dos elementos eminentemente mitológicos. Por un lado, se tiene la mencionada noción temporal lineal, "una corriente no sólo continua y rectilínea, sino además cualitativamente ascendente, sometida de grado a la atracción irresistible que el futuro ejerce por sí mismo en tanto que sede de la excelencia" (Echeverría, 2022, p. 229) y, por otro lado, una confianza ilimitada en la capacidad del ser humano y su posición como "centro del universo, centro de la historia y centro de Dios" (Hinkelammert, 1984, p. 34).

La ciencia ficción apareció en la intersección de varios de los aspectos de la reluciente modernidad: la Razón como creadora de una universalidad que debía ser aceptada dogmáticamente, la búsqueda incesante de expansión/crecimiento/dominio, la categorización de los pueblos no occidentales como un *Otro* exótico, la veneración al poder de la tecnociencia y, por supuesto, el progreso como "estado natural" del "hombre civilizado", si usamos la terminología del siglo XX. Digamos que la CF surgió como un mecanismo de Occidente para comprender su devenir, inevitablemente reflejando su estatus histórico-político. Debajo de la reluciente capa de progreso benéfico y emocionante tecnociencia, el género relata sobre las oscuridades propias de la modernidad. Por ejemplo, al hablar del origen de la CF, John Rieder (2008) arguye lo siguiente:

[...] muchos de los temas recurrentes que confluyeron en el género de la ciencia ficción representan maneras ideológicas de captar las consecuencias sociales del colonialismo, incluida la fantástica apropiación y racionalización de la riqueza colonial desigualmente distribuida en la patria y en las colonias, las ideologías racistas que permitieron la explotación colonialista y el impacto cognitivo de las diferencias culturales radicales en la cultura de origen (pp. 20-21).

⁸ "Según [Lucian] Boia, el significado contemporáneo del sustantivo 'progreso' (la mejora gradual de la humanidad) se desarrolló a finales del siglo XVI-II; antes de esto, el término significaba simplemente avanzar o acrecentar [algo]" (Tanaka, 2014, p. 13).

Es casi unánime considerar a *Frankenstein o el moderno Prometeo* como la primera obra de ciencia ficción. En la introducción a la primera edición de 1818, la autora Mary Shelley afirmaba que la fantasía plasmada en las páginas era verosímil porque se sustentaba en la ciencia (Aldiss, 1995, pp. 78-79) o, mejor dicho, en las ciencias naturales o *duras*, sólidas y confiables a diferencia de las dedicadas al estudio de lo humano. Mucho se ha escrito sobre *Frankenstein*, la "primera obra importante de ficción que se toma en serio a la ciencia moderna y que tiene a un científico como protagonista" (Freedman, 2000, p. 4), por lo que solo me gustaría señalar que podemos interpretar a la tecnociencia como el moderno Prometeo –en este caso específico, lo que implicaba el dominio de la electricidad–, capaz de arrancarle a los dioses ya no el fuego, sino la inmortalidad. El resultado es un engendro que no tiene lugar en el mundo, una crítica evidente a la soberbia humana que podemos extrapolar, vía *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya, a una enseñanza moral sobre la modernidad y su capitalismo y progresismo: si se transgreden las leyes divinas/naturales habrá consecuencias poco agradables. Así, desde sus inicios la CF muestra tanto su fascinación con el perfeccionamiento técnico como sus inevitables efectos y contradicciones.

En 1895 H. G. Wells publicó *La máquina del tiempo*, en la que se estrena una argucia genial: la dimensión temporal podía recorrerse como si fuera la dimensión espacial. Esta proeza es permitida gracias a la tecnociencia, sin embargo, el interés del autor no se centra en ensalzar las capacidades técnicas, sino en criticar el colonialismo y las ideas del progreso al mostrarnos, en el año 802,701, el fin de la humanidad y, más adelante, la muerte del planeta. Esta obra resulta fundamental para mostrar cómo la CF y la idea de tiempo lineal se desarrollan como manifestaciones de la misma idea progresista de la historia.⁹ Sin esta obra seminal la CF no sería lo que es, además de que no la entenderíamos sin todo ese entusiasmo colonialista que brilló en la llamada Edad de Oro.

El progreso es un imperativo moral que justifica la expansión incesante, que somete el tiempo, el espacio, y hoy día incluso a la rebeldía y la imaginación. Imperativo moral que, además, centra su existencia en la racionalidad propia de la modernidad, en los destellos de la Ilustración que generaron la "vida nueva" secular, lógica, matemática, democrática y científica. La modernidad destruyó la vida mítica, dicen sus partidarios. Mi punto es que en realidad la modernidad es una cosmovisión que ocupa el mismo

⁹ "[...] el viejo mito ilustrado del Progreso [está] construido sobre toda una red de metáforas que presentan el tiempo como espacio y, en consecuencia (consecuencia metafórica, ya que no lógica), la sucesión de momentos como presencia simultánea de lugares" (Lizcano, 2006, p. 65).

espacio de cosmovisiones anteriores, y que nociones como el progreso son mitos que la apuntalan con vigorosa sagacidad.

II. Modernidad: paréntesis teórico

Antes de pasar al análisis de la modernidad como cúmulo de mitos, es necesario hablar brevemente sobre su origen y significado. Lo haré de la mano de Bolívar Echeverría desde el marxismo y el neomarxismo, es decir, como parte de una doctrina compleja con tintes religiosos, pero extremadamente materialista, tan moderna como la modernidad capitalista y creyente –a su manera– del progreso y de la liberación última: el paso de la barbarie a la civilización. Aquí conviene recordar que Benjamin (2008, p. 42) dijo que los documentos de civilización son también documentos de barbarie.

La modernidad se basa en un cambio fundamental en cómo el ser humano se relaciona con el *Otro* absoluto, lo no humano, aquello que también podríamos llamar *Naturaleza*. Este cambio tiene dos ejes fundamentales. El primero consiste en que en vez de vivir “dentro” del mundo, con la modernidad se pasó a buscar su dominio, un afán conquistador con la capacidad de refinarse con el paso del tiempo, el “progreso”. El segundo es que, de tener una liga mágica, religiosa o metafísica con la naturaleza, la modernidad optó por enfrentarla de forma estrictamente material (Echeverría, 2016, p. 14).

El fin último de la modernidad es “reconstruir la vida humana y su mundo mediante la actualización y el desarrollo de las posibilidades de una revolución técnica” (Echeverría, 2016, p. 89), lo que hizo posible que la abundancia substituyera “a la escasez en calidad de situación originaria y experiencia fundante de la existencia humana” (Echeverría, 2018, pp. 145-146). Sin embargo, la anhelada abundancia fue desde un inicio una meta inalcanzable, y no porque la revolución técnica fuese incapaz de cumplir dicho objetivo, sino porque al momento de implementarse en la vida económica se volvió en automático un vehículo de acumulación de riqueza. Triste, pero evidentemente el “modo capitalista de reproducción de la riqueza social requiere, para afirmarse y mantenerse en cuanto tal, una infrasatisfacción siempre renovada del conjunto de necesidades sociales” (Echeverría, 2000, p. 147).

Si la historia de la Humanidad está definida por la lucha contra la escasez, la mayor fuerza simbólica de la modernidad es que consiguió ponerle fin a esta precariedad. Hoy tenemos la capacidad técnica de vivir cómodamente, con las necesidades básicas resueltas. Que el capitalismo –ese piojo espacial que nos parasita, y que nos ha convencido de que no hay otro camino que permanecer a su servicio¹⁰– impida que cada ser humano

¹⁰ “El capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante: a pesar de

acceda a la abundancia, y que además nos lleve hacia la posible extinción, evidencia que, a pesar de sus éxitos, la modernidad es un proyecto suicida. Por otro lado, volver al modelo anterior es imposible; si la relación mágica o religiosa con el *Otro* era definida por la escasez permanente, ¿quién querría volver a eso? Nadie. Nadie renuncia jamás a sus privilegios.¹¹

III. La cosmovisión de la modernidad y su andamiaje mítico

Es un signo de nuestro tiempo que para mucha gente la palabra *mito* se relacione con *fantasía*, *falacia*, e incluso *mentira*, y si no es así, al menos se le concibe como parte de un pasado superado, una infancia de la especie de la que hemos salido gracias a que maduramos y entendimos las cosas “como realmente son”. Dicho técnicamente, nuestra vida actual es producto de la singular proeza que significó el abandonar el mito para triunfalmente internarnos en el *logos*. Adiós caos, incertidumbre y dioses caprichosos; hola principios, leyes y la incansable Razón. Adiós magia, hola ciencia.¹² Dejamos atrás el pasado animal, rural, sujeto al ciego mandato de la “naturaleza”. Es cierto, a veces ciertos elementos del “pasado superado” se asoman con molesta insistencia, pero es fácil espantarlos como se hace con las moscas, ya que el proyecto occidental fue extremadamente eficiente y exitoso al imponer una versión de lo racional y lo matemático sobre el resto de saberes y sensibilidades humanas.¹³ Bolívar Echeverría (2019) lo dice de manera magistral al referir cómo la modernidad se basa en:

surgir de la nada, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial” (Fisher, 2018, p. 13).

¹¹ Finalmente, el humano “está no sólo contento sino orgulloso de permanecer dentro de los límites indicados, y las creencias populares constituyen la razón de temer tanto al primer paso dentro de lo inexplorado” (Campbell, 2006, p. 77).

¹² La Ilustración puede ser considerada el punto de arranque de estas concepciones, ya que “aspiraba a realizar por completo un conjunto de valores universales y un ideal de humanidad librando batalla contra la superstición (que no equivalía necesariamente a religión), y que esta batalla habría de ser ganada por medio de la ciencia y la tecnología” (Hui, 2020, p. 68).

¹³ Incluso la misma ciencia occidental discrimina la generación de conocimiento no estructurado por la lógica matemática, lo que de forma no tan indirecta desplaza lo humano, sus necesidades y sensibilidades en favor de una visión materialista y cuantificable que ve como polos irreconciliables a la ciencia y a la cultura. “Según el pensamiento clásico, la única definición exacta es una definición matemática, el único rigor digno de tal nombre es el rigor matemático y la única objetividad es la que corresponde a un formalismo matemático riguroso. La ‘blandura’ de las ciencias humanas atestigua su falta de respeto por estas tres ideas clave, que formaron un paradigma de simplicidad a lo largo de varios siglos. ¿Qué puede ser más blando, más complejo, que un sujeto humano? La exclusión del sujeto es, pues, una consecuencia lógica. La ‘muerte del ser humano’ coincide con la separación total de la ciencia y la cultura” (Nicolescu, 2014, p. 8).

[...] la confianza en la técnica basada en el uso de una razón que se protege del delirio mediante un autocontrol de consistencia matemática, y que atiende así de manera preferente o exclusiva al funcionamiento profano o no sagrado de la naturaleza del mundo [...] sobre la confianza práctica en la temporalidad cíclica del "eterno retorno" aparece entonces esta nueva confianza, que consiste en contar con que la vida humana y su historia están lanzadas hacia arriba y adelante, en el sentido del mejoramiento que viene con el tiempo (pp. 14-15).

A pesar de esta consistencia matemática que supuestamente le confiere una objetividad inamovible, sostengo que la modernidad es una cosmovisión compuesta por mitos. Por supuesto, su aspecto pragmático lo constituyen instituciones, leyes, bloques de intereses y hordas de acólitos que bregan desde sus trincheras específicas, pero la ideología que les sirve como sustento es mítica, como intentaré demostrarlo a continuación. Lo que distingue a la modernidad de otras cosmogonías es que la bandera de la Razón que blande con fanático entusiasmo niega su cualidad mítica.¹⁴ Se trata de un juego de veladuras, una nigromancia que se ha encantado a sí misma y a la humanidad entera (Lizcano, 2006, p. 240). El hecho de esconder su propia cualidad mítica ha sido muy efectivo para la modernidad. Para no ir más lejos, ni siquiera la obscena crisis de 2008, que puso en claro que la faceta neoliberal está construida sobre falsedades y es absolutamente inviable,¹⁵ abolló su poderío simbólico.

Recordemos que nunca un mito lo es para quien cree en él: se trata de la realidad misma. Como el mito es la mejor forma posible de la relación entre lo humano y lo *Otro* en un momento histórico dado,¹⁶ es realmente difícil descubrirnos en su interior. George Claeys (2022) señala lo obvio al

¹⁴ "El racionalismo moderno, el triunfo de las luces del entendimiento sobre la penumbra del mito, que implica la reducción de la especificidad de lo humano al desarrollo de la facultad de raciocinio y la reducción de ésta al modo en que ella se realiza en la práctica puramente técnica o instrumentalizadora del mundo, es el modo de manifestación más directo del humanismo propio de la modernidad capitalista" (Echeverría, 2019, p. 227).

¹⁵ "[...] la totalización a partir del Mercado, que desemboca en una totalización del Estado como su condición de posibilidad. Con eso desaparece la política –es el 'no hay alternativas'– y aparece el dominio absoluto de las burocracias privadas de las grandes corporaciones empresariales. En esta totalización se mantiene la infinitud como proceso infinito en el tiempo, pero es ahora una infinitud vacía y sin sentido. El progreso infinito en el tiempo sigue dominando, pero deja de ser progreso por el hecho de que no va a ninguna parte. Es el tiempo del nihilismo. Es el titanismo que sigue después del hundimiento del Titanic" (Hinkelammert, 1984, p. 56).

¹⁶ "Puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de

afirmar que "todas las sociedades y pueblos necesitan grandes narrativas para situarse y poseer un sentido de estructura, orden y significado" (p. 74). Estas narrativas, para gobernar el entendimiento del mundo, realzan algunos y excluyen otros conocimientos, rituales, ideas y comportamientos. Son siempre visiones parciales, ya que en general sería incontrolable. Por lo tanto, toman ciertos aspectos de la realidad y los sustituyen por la creencia en premisas y axiomas. Esto no quiere decir que estén desligadas del mundo cognoscible o que carezcan de coherencia: su fuerza radica en que son modelos útiles. Sin embargo, un modelo no es la realidad misma, sino su representación. Alfredo López Austin (2006) señala lo siguiente:

La creencia es una de las bases de la integración congruente de la sociedad. El mito ordena y aglutina instituciones, dándoles sentido. Es liga, código y tradición, y no se admite a ciegas. La concepción vigente del mundo brinda los medios comprobatorios, por lo que la realidad del mito puede hacerse empírica (p. 375).

Esto aplica incluso en aquello que llaman posmodernidad, una era que supuestamente depuso las grandes narrativas e hizo suyo el relativismo como juego intelectual de libertad sin límites,¹⁷ o como afirma Jameson (2009), "de multiplicidad dispersa y fisión infinita, muy distinta de la progresiva aportada por la fase anterior de la modernidad" (p. 25). Lo cierto es que las grandes narrativas, arcaicas, modernas o posmodernas, suelen poseer una forma mítica,¹⁸ porque es un modo altamente eficiente para transmitir un código con el fin de resonar de maneras específicas y eficaces en los sujetos que lo reciben.¹⁹

habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico. Lejana o no, la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la 'naturaleza' de las cosas" (Barthes, 2010, p. 211).

¹⁷ Como diría Santiago Alba Rico, criticando el gusto por relativizar todo: "¿Qué nos enseñaremos los unos a los otros una vez hayamos acabado de enseñarnos la invalidez de nuestras enseñanzas?" (como se citó en Lizcano, 2006, p. 23).

¹⁸ "La creencia mítica está diseminada, presente en los actos rituales, en el poder, en la ingestión de alimentos, en el trabajo, en la cópula, en la integración de la familia ... y si la realización del mito como acto narrativo es su expresión más acabada, no es la única ni, tal vez, la más importante" (López, 2006, p. 110).

¹⁹ "[...] el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación [...]. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales" (Barthes, 2010, p. 210).

Si se analiza desde esta perspectiva, el multicitado paso del mito al *logos*, con el que Occidente encontró el camino al éxito,

[...] guarda, paradójicamente, un profundo paralelismo con multitud de mitos de creación: un caos previo (bien en la propia Naturaleza o bien en la manera de explicarla), un principio sobrenatural o trascendente (dioses o la Razón) y el resultante universo ordenado (cosmos/Filosofía) (de Castro Sánchez, párr. 5, 2018).

Esta postura adquiere mayor fuerza cuando se le compara con la definición de mito que ensaya Mircea Eliade (1999):

[...] el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento [...] los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo 'sobrenatural') en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día (pp. 8-9).

Quien viva libre de mitos que arroje la primera piedra. El mito existe porque explica, traduce y sitúa; porque recoge los acuerdos que hemos ido haciendo sobre qué es la realidad y cuál es nuestra relación con ella.²⁰ Ya sea mágico, religioso o secular, el mito "es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas" (Campbell, 2006, p. 11). A su vez, sirve de veladura que enmascara los mecanismos del poder. Así sucedía en otras épocas, y así pasa hoy. Si no, ¿de qué otra forma el humano pudo convencerse con tanta vehemencia que el porvenir es mejor que el presente, a pesar de la cada vez más evidente destrucción que implica sacrificar la vida en pos de una abundancia material a la que solo accede una minoría frívola y sin escrúpulos?

²⁰ "El mito, hecho histórico con elementos importantes de muy larga duración, debe estudiarse como conjunto de núcleos duros, pero también de partes lábiles; como complejo de variantes; como expresión de belleza; como fuente de una variada gama de posibilidades de sentidos, y como emanador y receptor de funciones. Su dimensión temporal, por tanto, se desliza sobre procesos que pertenecen al tiempo largo; pero también a la coyuntura y hasta a la vida efímera. El decurso transforma –lentamente– los mitos y los envejece. También puede rejuvenecerlos; y puede rebasar la capacidad de resistencia de los elementos dúctiles para penetrar y destrozarse el núcleo más resistente" (López, 2006, p. 388).

IV. El debilitamiento del mito

A inicios del siglo XX, cuando Occidente todavía marchaba invicto, pero algo comenzaba a oler raro, John B. Bury (2009) señaló que:

La esperanza de lograr una sociedad feliz en este mundo para las futuras generaciones –o bien de una sociedad a la que de modo relativo se puede calificar como feliz– ha venido a reemplazar, como centro de movilización social, a la esperanza de felicidad en otro mundo (p. 10).

La vieja idea del Tamoanchan, el paraíso de dónde venimos y al que regresaremos, según Claeys (2022, pp. 74-75) fue transformada en la idea cristiana del Edén, transfigurado durante el Renacimiento en la *utopía*, que a su vez dio paso a la idea de "el buen tiempo futuro", también llamado *eucronía*, alcanzable a través del avance científico y tecnológico. La progresiva degradación de la confianza en el progreso, ese elemento de cohesión en torno a la historia como señala Capanna (1966, p. 237), comenzó a pintar de cinismo y de instrumentalidad al proyecto occidental.

Llegamos así, ebrios de técnica, a la Era Atómica, momento en que la humanidad completó los requisitos para que el mundo y todo lo que contenía fuera suyo: a su servicio, a su disposición. Lo *Otro* es de mi propiedad, no por derecho divino, sino humano.²¹ Los "recursos naturales" están ahí para hacerme rico. Lo mismo pasa con los "recursos humanos" a mi disposición, a mi servicio. Adiós al inservible respeto, adiós al imbécil asombro, adiós a los ridículos rituales, cortamos las ataduras que nos ligan o religan con todo-lo-que-no-soy-yo y a volar. El mundo es un buffet, y el que lo pilla es el más avisado.²²

Razón, técnica, capitalismo, cristianismo, secularidad, tiempo lineal, progreso; realismo capitalista; instrumentalización de los humanos, los animales, las plantas, los minerales, el *Otro*; la lógica, la matemática, el

²¹ "[...] la naturaleza tiene que ser dominada por el bien del hombre y puede en efecto ser dominada de acuerdo con las leyes de la naturaleza. Puesto en otros términos: la naturaleza es vista como fuente de contingencia a causa de su 'debilidad de concepto' y por consiguiente tiene que ser superada por la lógica" (Hui, 2020, p. 53).

²² "La hybris, la desmesura o soberbia de la modernidad capitalista consiste en que el comportamiento humano que ella entroniza adjudica a lo otro, lo no humano, el estatuto ontológico de objeto puro, carente de iniciativa propia; de simple reservorio de respuestas a la única iniciativa real que sería la del Hombre, la del sujeto por excelencia" (Echeverría, 2019, p. 169).

empirismo, *cogito ergo sum*,²³ el colonialismo, el culto a lo occidental, la homogeneización ideológica, estética y cultural; el materialismo, el nihilismo, el cinismo,²⁴ todo está amarrado entre sí. La modernidad es una cosmovisión, inventada, expandida e impuesta por Occidente. Hoy lo intuitivo, lo sensible, lo místico y lo espiritual son desacreditados como viles remanentes del pasado irracional, imperfecciones que con el tiempo habrán de desaparecer.²⁵

El capitalismo tecnocrático vacía de sentido cada aspecto del mundo para volverlo objeto de compra, venta y especulación. Dicho de manera más precisa por Echeverría (2022), vivimos

El fascinante espectáculo de la sociedad moderna, la artificialidad y la fugacidad de las configuraciones cada vez nuevas y diferentes que se inventa para su vida cotidiana y que se suceden sin descanso las unas a las otras [lo que hace] evidente su afán de compensar con aceleración lo que le falta de radicalidad (p. 236).

V. Antropocentrismo, la caja de espejos que ciega

Los humanos hemos destronado a los dioses. Es aquí donde alcanzamos al otro gran componente del mito del progreso: el antropocentrismo, ese que confía ilimitadamente en el poder de la humanidad, su ingenio, trabajo y dedicación. Dicho de otra manera, el mito del progreso implica la omnipotencia de la Humanidad. Es la historia de la ascensión de los humanos a la altura de las divinidades que habitan el sagrado Tamoanchan, la morada divina, el "lugar de niebla florida en el que se yergue el gran Árbol" que se tuerce sobre sí mismo y está cargado de joyas y oro (López, 1994, pp. 72-73).

²³ "Vivimos bajo el imperio de los principios de disyunción, reducción y abstracción, cuyo conjunto constituye lo que llamo el 'paradigma de simplificación'. Descartes formuló ese paradigma maestro de Occidente, desarticulando al sujeto pensante (*ego cogitans*) y a la cosa extensa (*res extensa*), es decir filosofía y ciencia, y postulando como principio de verdad a las ideas 'claras y distintas', es decir, al pensamiento disyuntor mismo" (Morin, 2005, p. 29).

²⁴ "Y no hay ninguna creencia hecha sobre el cielo, la futura felicidad y la compensación para sobrellevar la majestad amarga, sino la oscuridad más absoluta, el vacío de la insatisfacción, que reciben y se comen las vidas que han sido expulsadas del vientre sólo para fracasar" (Campbell, 2006, p. 33).

²⁵ "Con la modernidad los sentidos [...] pasan a ser meros receptores naturales de la información emitida por una naturaleza no menos inerte. Ya sean poco de fiar, al modo cartesiano, ya se consideren, en la variante lockeana, la única fuente fiable de conocimiento, no pasan de ser meros mecanismos físicos y pasivos. Todo lo que sea actividad cae del otro lado, del lado mental" (Lizcano, 2006, p. 168).

A pesar de que se han derrumbado las nociones más ingenuas del positivismo, estamos de acuerdo en que, aunque sea gradualmente, la especie humana es capaz de resolverlo y alcanzarlo todo. La creciente acumulación de conocimiento, técnicas y experiencias conduce a la firme creencia de que incluso lo imposible es posible si se exploran los suficientes caminos. Podríamos llamar a este mito "el moderno Tlacuache". Si el marsupial robó el fuego a los dioses para dárselo a la humanidad, la humanidad usó este fuego para destronar a los dioses y colocarse en su lugar. En términos mitológicos europeos, la nietzscheana muerte de Dios "parte de Prometeo, de la destrucción de la administración teocrática de la tecnología (el 'fuego'), y de Teseo, de la anulación del fundamento mágico del poder político (el 'Minotauro')" (Echeverría, 2022, p. 205). Prometeo, el Tlacuache mediterráneo, sirve "como una cantera para la reconstrucción mítica de una rebeldía y emancipación humanas que la sociedad moderna practica a partir del Renacimiento" (Hinkelammert, 1984, p. 18). Ahora, si eso que hoy llamamos Naturaleza, el *Otro* absoluto, todo lo que no es humano, en culturas como la mesoamericana, la inca, la maorí, la hindú o la celta se representa como la Diosa Madre, la que da vida y la devora, entonces podríamos decir que no exactamente derrocamos a "los dioses" en plural, sino que, como buenos Edipos, cometimos no sé si matricidio o incesto divino.

El mito del progreso muestra su faz más criticada con la idea dogmática del crecimiento económico como sinónimo de mejora, sin considerar sus cada vez más evidentes efectos destructivos. Ahí tenemos la cansada cantaleta de los economistas y su obsesión por el incremento anual del sacrosanto Producto Interno Bruto (PIB),²⁶ el obligado aumento de las ganancias como finalidad única de un negocio, la necesidad de expansión incesante porque de otra forma nos arriesgamos a estancarnos, y estancarse es anatema. El desarrollo es un mandato, porque si no, no hay riqueza material, personal, académica, la que sea.²⁷ Solo quiero añadir que el desarrollo infinito prometido por el progreso casa a la perfección con uno de los mitos estadounidenses más poderosos: la perenne búsqueda de la siguiente frontera. También por aquí llegamos a la ciencia ficción.

²⁶ "[...] el grandioso mito del progreso ha sido burocratizado y mediocrizado en las tasas de crecimiento impulsadas por el FMI" (Hinkelammert, 1984, p. 36).

²⁷ La innovación es entonces un "valor positivo absoluto" a través del cual, sin más, "se alcanzaría de manera indefectible lo que siempre es mejor: el incremento de la riqueza, la profundización de la libertad, la ampliación de la justicia, en fin, las 'metas de la civilización'" (Echeverría, 2022, p. 229).

VI. La desazón del fin de los tiempos

Propulsada por el mito del progreso, se mantiene en el aire la esperanza de que algún invento solucione el cambio global que implica esta crisis. Todo sea con tal de que no implique *mi* esfuerzo. ¿Qué no ven que estoy muy ocupado cumpliendo con todos los requisitos que impone la sociedad actual, en este sistema que todo lo homogeniza e imanta a su beneficio?²⁸ Vestimos igual, vemos los mismos tiktoks, hablamos de las mismas películas, nos peleamos por los mismos temas en una sincronía que envían los monos amaestrados. Compartimos una búsqueda idéntica por ser diferentes y auténticos. Queremos publicar nuestra opinión sobre cada hecho con la mayor rapidez posible. Es una obsesión que, como se señala arriba, coloca al ahora como un sustituto de lo místico. Si nuestra devoción al presente y su incesante trajín no es suficiente, siempre podemos comprar algo, que hoy nos llega a nuestro domicilio para que no nos fatigue el ruidoso y cada día más cálido exterior. Finalmente, habitamos un mundo ocupado por "un ciudadano que busca soluciones para sus problemas en las mercancías y no en los procesos políticos" (Fisher, 2019, p. 66).

A pesar de todo esto, en el fondo de nuestro ser, entrevemos como un destello en momentos específicos que esta existencia es en realidad un producto hueco, que tapa, pero no soluciona, las cuestiones de fondo, las realmente importantes: ¿qué demonios es la vida? ¿Por qué he de morir? ¿Qué signífico yo y qué significa lo que hago si al final todo desaparecerá? Esa angustia realmente no se irá nunca, no importa cuánto pretendamos esconderla.

Huí de Él bajo las noches y los días,
 Huí de Él bajo los arcos de los años;
 Huí de Él por el dédalo
 De mi propia mente; y en la niebla de las lágrimas
 Me oculté de Él, y bajo un fluir de risas
 (Francis Thompson, primeras líneas de *The Hound of Heaven*,
 citado por Campbell, 2006, p. 62).

²⁸ "Una ideología hegemónica agrede violentamente la pluralidad cultural del mundo. Es la culminación de un proceso destructivo que se inició a finales del siglo XV, y del que el continente americano ha sido una de las víctimas principales. No es, por lo tanto, un proceso nuevo, pero en las últimas décadas se ha acelerado en forma que parece incontenible. Una de las principales metas de la globalización neoliberal es la creación de un nuevo tipo de individuo, el desvinculado de la comunidad, el hombre aislado. La especificidad cultural estorba a los propósitos hegemónicos" (López y López, 2009, p. 20).

Por más que nos escondiéramos pensando que las consecuencias de la manera occidental de someter al mundo estaban bajo control, llegó la crisis del Antropoceno con su emergencia climática, la acidificación del mar, los microplásticos omnipresentes y tantas otras cosas que nos arrojan a la realidad sin filtros. Es momento de que la arrogancia humana y su adicción al pensamiento racional y a la acumulación material paguen la cuenta,²⁹ aunque todo indica que no tenemos suficiente en las alforjas para cubrir el costo. Incluso los entusiastas del progreso, con toda su fe a cuestas, siguieron "la emanación de la Ilustración hasta su final y descubrieron que, de hecho, la luz lleva a la oscuridad total. El fin trae una enorme sorpresa: el vacío" (Hui, 2020, p. 66). Estamos, si no ante el final del mito del progreso, sí frente a los estertores de la era occidental. Nos aguarda el vacío.

VII. Ciencia ficción latinoamericana: el final es el principio

Si entendemos a la CF como una herramienta narrativa, estética y mítica a través de la cual nos explicamos el impacto, las posibilidades y las resonancias de los aspectos tecnocientíficos de la modernidad en la vida, el tiempo y la imaginación, ¿qué papel le toca jugar en el fin del mito del progreso, uno de los componentes básicos que la trajeron al mundo? No es una pregunta retórica que ignore el descreimiento en las bondades de la modernidad que consigna el género desde la llamada edad de plata, o las tendencias distópicas y apocalípticas de las últimas décadas, sino un intento por comprender qué consecuencias tiene una transformación tan profunda como la que estamos atestiguando. ¿Se le puede llamar ciencia ficción a obras disociadas de la modernidad? Dicho de otro modo: ¿puede existir CF que no solo confronte a la tecnociencia, sino que la nulifique o la ignore, o debemos inventar un nuevo nombre para estas creaciones? Es

²⁹ "Parece como si una civilización que ha perdido todo fundamento no pudiera soportar que otras –o ciertas partes de sí misma– tengan los suyos: toda fundamentación diferente es fundamentalismo; toda visión integral, integrista. Sin embargo, también nosotros tenemos nuestra particular forma de fundamentalismo, es decir, ciertas creencias incuestionadas e incuestionables, ciertos absolutos que justifican cuantos sacrificios se estimen necesarios para su preservación, defensa y expansión. Incluso sacrificios humanos. Incluso el sacrificio de cualquier forma de vida diferente. Incluso, tal vez, el sacrificio de cualquier forma de vida, a secas. El nuestro, es el fundamentalismo tecno-científico. Y a su variante política: el fundamentalismo democrático. Ambos no son sino dos caras de un mismo fanatismo: ése que reduce y somete lo singular a lo general, las minorías a las mayorías, lo cualitativo a la ley del número; ése que concibe el continuum naturaleza-sociedad como un gran laboratorio en el que contrastar programas, ya se trate de programas de partido o de programas de investigación" (Lizcano, 2006, p. 263-264).

evidente que, si el género se llama *ciencia ficción*, no puede existir sin una liga directa con la ciencia. ¿O sí?

Posiblemente estoy colocando demasiado lejos la cuestión. Tal vez el asunto pase más bien por el gradual, pero necesario cambio del *para qué* queremos desarrollo tecnocientífico y cómo lo concebimos, en vez de separarnos de él —si es que es posible— o ingenuamente negar su existencia. Si “la tecnología es ante todo el soporte del pensamiento, el medio a través del cual el pensamiento es heredado y transformado” (Hui, 2020, p. 138), puede decirse que las obras de CF que se salen del canon que considera válida únicamente la vía tecnocientífica occidental están explorando otras maneras de pensamiento. Al hacerlo ponen en entredicho el concepto de CF de Darko Suvin,³⁰ ya que proponen un *novum* o extrañamiento no necesariamente validado por la lógica cognitiva.

Andrew Milner (2012) señala una clave que puede funcionar como punto de partida para comprender este desplazamiento, que no es tan nuevo ni exclusivo del llamado sur global: “la ciencia no es cognición, es lo que los científicos creen que es cognición” (p. 24), premisa que incluye tanto a la CF como a la ciencia misma, y pondera la inevitable subjetividad sobre la utópica objetividad. La afirmación de Milner permite el juego libre de las narrativas cienciaficcionalas alrededor de los discursos tecnocientíficos sin necesitar un soporte rígido en las ciencias naturales que la justifique. Para ilustrar esto, pone como ejemplo la solarística de Lem y la psichistoria de Asimov, ciencias completamente ficticias pero coherentes e incluso plausibles gracias a la manera en que están narradas y al hábil uso de un lenguaje y estética científica.

Afirmar que cierta CF latinoamericana parte de un extrañamiento no lógico-cognitivo puede parecer un despropósito o una exageración. Podemos decir que en América Latina existen obras en las que “la visión mítica de los pueblos indoamericanos y afrodescendientes se combina y se integra junto a los modelos de pensamiento occidentales (la lógica cognoscitiva)” (López-Pellisa, 2023, p. 11). Si, apoyados en los argumentos señalados en las páginas anteriores, sustituimos “modelos de pensamiento occidentales” por “mitos occidentales” desvelamos no solo la consistencia mítica de la CF, hecho que también se manifiesta al advertir que el género puede seguir siendo catalogado como tal a pesar de no pasar por la visión tecnocentrista, sino que también se revela una de las particularidades del género en América Latina: no se trata tanto de que se prescinda del *novum*, sino que rechaza o resignifica la manera occi-

³⁰ “La CF se distingue por el predominio o la hegemonía narrativa de un *novum* (novedad, innovación) validado por la lógica cognitiva” (Suvin, 1979, p. 63).

dental de entender la lógica cognitiva. Si, como bien dice Rodrigo Bastidas (2021), en América Latina la ciencia no es vista “como una estructura que permite diferenciar entre verdad y mentira, sino como un discurso que está marcando la forma de construir una visión de mundo” (p. 10), la idea que se tenga de ciencia se convierte en un campo discursivo en el que se desarrollan las historias en vez de concebirse como referencia inamovible, frontera y ente legitimador.

Las características propias del género en esta región van más allá de este punto. Confío en explorarlas en la continuación de esta investigación para establecer el papel de nociones como la ironía, la descolocación o el relajo. Baste por ahora citar como ejemplo de elementos particulares a Antonio Córdoba (2011), quien habla sobre la recurrencia en muchas obras de lo maravilloso y de la biblioteca y el archivo, articulación que “mimetiza procesos cognitivos que operan en el imaginario latinoamericano” (p. 29) que permiten expresar el desencuentro y el desajuste que la modernidad impuso en América Latina desde la invasión militar del siglo XVI.

Si en la CF occidental el complemento entre extrañamiento y cognición resulta fundamental, podemos afirmar, junto con Ezequiel de Rosso (2021), que en la CF latinoamericana dichas nociones se encuentran en tensión e incluso en contradicción (p. 20). Esto permite pensar que cuando algunas obras incorporan el chamanismo o la magia proponen un *novum* no necesariamente legitimado por la lógica cognitiva, ya que en ese sitio colocan *saberes otros* que durante largos siglos fueron sistemáticamente demolidos e ignorados.³¹ No se trata de conocimiento obtenido y ejercido a través de los canales considerados “verdaderos” por el pensamiento moderno, sino por las muchas otras vías que el ser humano ha construido durante sus doscientos milenios de existencia. Y esto causa un choque epistémico e ideológico que retumba en el “corazón de la bestia”, ya que reta de forma explícita la forma en que la modernidad ha dictado que debemos comprender al mundo. Parece poca cosa, pero para quienes creamos y estudiamos el género constituye un rompimiento de gran profundidad.

Recordemos que el culto a lo *tecno-lógico* se basa, entre otras cosas, en una supuesta primacía de las herramientas punzocortantes durante el

³¹ “Todo el proyecto científico, y toda la racionalidad ilustrada (y la política que la acompaña), pueden pensarse como una des-comunal empresa contra las culturas populares y los saberes vernáculos” (Lizcano, 2006, p. 196). “La empresa toda de la modernidad ilustrada puede narrarse como una progresiva expansión del espacio en lucha contra los lugares y los modos populares de ejercicio del poder y del saber que arraigan en ellos” (Lizcano, 2006, pp. 218-219).

lítico y el neolítico. A esto se oponen la muy conocida teoría de la bolsita de Ursula K. Le Guin y los análisis sobre la técnica de intelectuales como Lewis Mumford (2010), que señalan lo evidente: "las más significativas invenciones de los [humanos] primitivos (logradas en el ritual, la organización social, el lenguaje y la moral) no dejaron reliquias materiales" (p. 42). Un argumento más que desarma la aparente solidez de la visión moderna.

Una de las aristas más interesantes de esta CF es que, queriéndolo o no, recupera un poco la diversidad perdida por el afán homogeneizador de la modernidad. Para rescatar aunque sea una parte de esta –pletórica– diversidad del mundo premoderno es necesario desarticular la uniformidad que se impuso bajo el disfraz de universalidad, cuestionarla en todos los frentes por nimios que sean y abolir la escala de valores que descalifica los saberes locales o tradicionales. Para ello debemos descender hasta los cimientos del pensamiento occidental y llegar al punto en el que materia y espíritu fueron separados y se construyó con el lenguaje sintético de las ciencias naturales un aparato de legitimación del conocimiento que dejó fuera los saberes populares, las lenguas vernáculas, "los sujetos concretos y de los hombres y mujeres del común como artífices y controladores colectivos del saber, a partir de sus tradiciones y de los significados que cada grupo humano construye y negocia en su interior" (Lizcano, 2006, pp. 197-198). Podría decirse que el tecnochamanismo, la CF neoindigenista, el futurismo afrolatinoamericano, el prietopunk e incluso el solarpunk constituyen esfuerzos en este sentido.

Probablemente estamos ante el nacimiento de nuevas tecnologías, de nuevas ciencias que no únicamente partan de la Razón y sus herramientas técnicas, sino de los elementos humanos desplazados por la embriagante modernidad: la intuición, lo místico, lo espiritual. Esta afirmación puede parecer ingenua, sin embargo es el tema de filósofos contemporáneos como Yuk Hui (2020), quien nos recuerda que "la realidad técnica inscribe en sí misma la realidad humana, no sólo porque la tecnología es la realización de esquemas mentales influenciados por las estructuras sociales y políticas de la sociedad humana, sino también porque aquella transforma a esta" (p. 166), un vaivén que habla de que la tecnociencia no es un monolito, sino una construcción variable e incluso dúctil. Ante nuestra difícil situación actual se hace necesario reapropiarse de la tecnociencia fragmentando la supuesta universalidad moderna en favor de visiones locales y descentradas, que obedezcan a los intereses de las personas y sus territorios y no a la obsesión del enriquecimiento, la explotación y el crecimiento ciego.

Conclusiones

Me atrevo a decir que estamos comenzando a vivir el reflujó, la contra-marea ante el modelo hiperracional impuesto por el hombre blanco, y que borró o al menos modificó drásticamente las muchas maneras otras de ser, pensar y actuar. Ante ello, al menos intuitivamente la CF busca salidas. Sin entrar en la ya larga discusión sobre la importancia o inutilidad de la politización del arte, nunca falta quien dice que no incide en la realidad porque carece de agencia política; sin embargo, sí puede, como dijo Susana del Rosario (2023) en el IV Encuentro de Estéticas de Ciencia Ficción, detonar sensibilidades e ideas que sean capaces de influir en nuestros presentes (p. 1). Y es que la imaginación, las honduras místicas y la intuición estética y narrativa contenidas en el arte tienen la función de ampliar nuestros sentidos e incluso desarrollar nuevos en direcciones imposibles de prever por la técnica o la ciencia. Esta capacidad para abrir las puertas de la percepción en direcciones "erráticas" es el anverso del proceso tecnocientífico. Tal vez la ciencia no busca entender el arte, pero sin el arte no podríamos asimilar la ciencia. No hablo de una asimilación abstracta, sino de la que se da cuando un conocimiento se vuelve parte del cuerpo, tanto personal como social.

Tras la *codigofagia*, "necesaria para sobrevivir los largos siglos coloniales"³², arribamos al momento en que adquirimos la capacidad de edificar una narrativa propia y única. Incluso, pecando de candor y entusiasmo, entreveo en el futuro de la CF la capacidad de contribuir a la creación/regeneración de una nueva metafísica. Pero hay que atemperar la radicalidad que surge naturalmente cuando se enfrenta a un monstruo de la envergadura de la modernidad. No hay que caer en las trampas del binarismo típico del pensamiento occidental, ni hay que desechar lo existente. Se trata de apropiarse de lo útil y resignificarlo. Porque si rechazamos el sistema entero estaremos duplicando el mismo proceso de la modernización, aunque nos alienten fines distintos. En palabras de Hui (2020), el afán por oponer.

[...] naturaleza y técnica, mitología y razón, dan lugar a diferentes ilusiones que se ubican en uno u otro de dos extremos. Por un lado, están los racionalistas o "progresistas", que se afanan históricamente en mantener su monoteísmo después de haber dado

³² La *codigofagia* es una argucia ideada por los dominados, que aceptan la inevitabilidad de su condición subalterna, pero se resisten a ella, "a través del cual el código de los dominadores se transforma a sí mismo en el proceso de la asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido" (Echeverría, 2000, p. 55).

muerte a Dios y creen ilusoriamente que el progreso mundial va a erradicar las diferencias y llevar a una teodicea. Por el otro, están los intelectuales de izquierda que sienten la necesidad de exaltar ontologías o biología indígenas como una escapatoria de la Modernidad (pp. 54-55).

Fragmentar, reapropiar, reinventar, no significa oponer una idea a otra, sino hacer uso de todas ellas. Imaginemos. Reflexionemos. Hagámoslo en conjunto, en comunidades compuestas por individuos con ideas, inclinaciones, formaciones y gustos diferentes, pero capaces de ver más allá, como buenos integrantes del colegiado que crea y estudia la ciencia ficción. A pesar de la monstruosa crisis que estamos comenzando a vivir, todo indica que los mejores años de la ciencia ficción mexicana y latinoamericana están por delante.

Referencias

- Aldiss, B. (1995). *The detached retina: aspects of SF and fantasy*. Estados Unidos: Syracuse University Press.
- Barthes, R. (2010). *Mitologías*. Argentina: Siglo XXI.
- Bastidas, R. (2021). *El tercer mundo después del sol. Antología de ciencia ficción latinoamericana*. Colombia: Minotauro.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Bury, J. B. (2009). *La idea del progreso*. España: Alianza.
- Campbell, J. (2006). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Capanna, P. (1966). *El sentido de la ciencia-ficción*. Argentina: Columba.
- Castañeda Quintero, S. R. (1 de diciembre de 2023). *Las utopías y los futuros actuales de la alimentación*. [Ponencia]. IV Encuentro de Estéticas de Ciencia Ficción. Mundos que colapsan y ecosistemas que resisten: estéticas cienciaficciones ante la emergencia climática. Cenidiap, Ciudad de México, México.
- Claeys, G. (2022). *Utopianism for a Dying Planet. Life after Consumerism*. Estados Unidos: Princeton University Press.
- Córdoba, A. (2022). *Extranjero en tierra extraña. El género de la ciencia ficción en América Latina*. España: Universidad de Sevilla.
- de Castro Sánchez, S. (9 de noviembre de 2018). "El 'paso del mito al logos': nacimiento de la Filosofía, eurocentrismo y genocidio". *El rumor de las multitudes*. El salto. Recuperado de <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/el-paso-del-mito-al-logos-nacimiento-de-la-filosofia-eurocentrismo-genocidio>
- de Rosso, E. (2021). "Nervo's Continuum and the Weariness of Reason: A Hypothesis on the Form of Latin American Science Fiction". En Kurlat Ares, S. G. y de Rosso, E. (Eds.). *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (pp. 19-32). Estados Unidos: Peter Lang.
- de Santo, M. K. y Domptail, S. E. (Eds.). (2023). *Degrowth Decolonization and Development. When Culture Meets the Environment*. Suiza: The Springer.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- _____. (2016). *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- _____. (2018). *Las ilusiones de la modernidad*. México: Era, Alacena Bolsillo.
- _____. (2019). *Vuelta de siglo*. México: Era.
- _____. (2022). *Definición de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1999). *Mito y realidad*. España: Kairós.

- _____. (2008). *Arquetipos y repetición*. España: Alianza.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- _____. (2019). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Titivillus.
- Freedman, C. (2000). *Critical Theory and Science Fiction*. Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Hinkelammert, F. (1984). *Crítica a la razón utópica*. Costa Rica: Departamento Ecuménico de Investigaciones.
- Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Argentina: Caja Negra.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de Ciencia Ficción*. Turolero.
- Lizcano, E. (2006). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. España: Ediciones Bajo Cero, Traficantes de sueños.
- López, A. y López, L. (2009). *Monte sagrado-Templo mayor. El cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- López Austin, A. (2006). *Los mitos del Tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- _____. (1994). *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Milner, A. (2012). *Loxscating Science Fiction*. Reino Unido: Liverpool University Press.
- Morin, E. (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. España: Gedisa.
- Mumford, L. (2010). *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. España: Pepitas de calabaza.
- Nicolescu, B. (2014). *From Modernity to Cosmodernity. Science, Culture, and Spirituality*. Estados Unidos: State University of New York Press.
- Rieder, J. (2008). *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. Reino Unido: Yale University Press.
- Tanaka, M. (2014). *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*. Estados Unidos: Palgrave Macmillan.

Tecnologías futuras andinas en *Ángelus Hostis* y *Andean Sky* *Andean future technologies in Ángelus Hostis and Andean Sky*

DOI: 10.61820/ha.v5i10.1497

Cristián Londoño-Proaño

Universidad Indoamérica
Ambato, Ecuador
cristianlondono@uti.edu.ec
ORCID: 0000-0001-5941-1080

Fernando Endara

Universidad Indoamérica
Ambato, Ecuador
davidendara@uti.edu.ec
ORCID: 0000-0002-2383-488X

Recibido: 29/02/2024

Aceptado: 30/04/2024

Resumen

El presente estudio analiza dos obras ecuatorianas de ciencia ficción que exploran futuros tecnológicos en los Andes. Por un lado, *Ángelus Hostis* es una novela gráfica *cyberpunk* que imagina un Ecuador en 2120 con energía de fusión nuclear y una sociedad controlada por una red digital omnipresente. Por otro lado, *Andean Sky* es un webcómic que se centra en la migración y presenta tecnologías aéreas y de la construcción futuristas en el desarrollo de la trama. Ambas obras abordan temas como el poder, el control, la naturaleza humana y los conflictos sociales en un contexto de desarrollo tecnológico, y ofrecen una reflexión crítica sobre el futuro tecnológico de Latinoamérica y la influencia de la ciencia ficción en la región andina.

Palabras claves: ciencia ficción, futuro, novela gráfica, cómic

Abstract

This study analyzes two Ecuadorian science fiction works that explore technological futures in the Andes. On the one hand, Angelus Hostis is a cyberpunk graphic novel that imagines an Ecuador in 2120 with nuclear fusion energy and a society controlled by an omnipresent digital network. On the

other hand, *Andean Sky* is a webcomic that focuses on migration and features futuristic aerial and construction technologies in the plot development. Both works address issues such as power, control, human nature and social conflicts in a context of technological development, offering a critical reflection on the technological future of Latin America and the influence of science fiction in the Andean region.

Keywords: science fiction, future, graphic novel, comic

Introducción

La ciencia ficción es un género que trasciende la mera especulación futurista para convertirse en un campo de estudio y reflexión sobre las posibles consecuencias de las innovaciones tecnológicas en la sociedad. A través de narrativas que oscilan entre lo utópico y lo distópico, la ciencia ficción indaga en cómo las nuevas tecnologías pueden reconfigurar las estructuras sociales, las relaciones de poder y la identidad humana. Este género se convierte así en un laboratorio imaginativo donde se exploran los límites éticos, morales y existenciales de la intervención tecnológica en la vida cotidiana.

En muchas de las novelas de ciencia ficción, los autores inventan máquinas o dispositivos futuros que tienen una función determinada, que, en varios casos, se adelantan a su tiempo y se constituyen en innovaciones. Por ejemplo, en las novelas de Julio Verne, publicadas en el siglo XIX, se describen máquinas actuales como los submarinos o los cohetes espaciales (Londoño-Proaño, 2023). Asimismo, en el relato *Deadline* (1944) de Cleve Cartmill se detallan ciertos aspectos secretos sobre el desarrollo de la bomba atómica (Londoño-Proaño, 2020). En otros casos, son fruto de la imaginación del escritor, por ejemplo, en la novela *El nombre del mundo es Bosque*, Le Guin (2021) describe una tecnología de comunicación galáctica llamada ansible, la cual es un tipo de comunicación que funciona como un correo electrónico, pero de planeta a planeta. O como en la novela *Viaje a Saturno*, donde Campos Coello (1900) escribe un texto que es un guiño a las exploraciones espaciales (Rodrigo-Mendizabal, 2018), y en él describe un globo aerostático que visita planetas (Londoño-Proaño, 2022). También se tiene el relato *Un viaje de prueba* de Alberto Arias Sánchez (1896), donde se diseña y se prueba una máquina voladora que puede viajar a la Luna (Londoño-Proaño, 2018). Es decir, la ciencia ficción indaga en las nuevas tecnologías.

Asimov (1982) explica que la ciencia ficción tiene una interrelación recíproca con el desarrollo científico y tecnológico. Así, la primera revolución industrial de finales del siglo XVIII suscitada en el Reino Unido se extendió

por el resto de Europa y Norteamérica, ocasionando un importante impacto social debido a los cambios tecnológicos. Estos cambios supusieron una transformación en las esferas tecnológica, política, económica, social y cultural, de tal forma que las personas que vivieron ese momento histórico tuvieron que adaptarse a una realidad de cambios constantes y, muchas veces, impredecibles. Las sociedades del antiguo régimen se caracterizaban por un estancamiento de las costumbres: los cambios eran lentos, ligeros y progresivos. En contraste, la irrupción de la tecnología que fabrica nuevas máquinas y/o configura escenarios virtuales multimediales aceleró la velocidad de los cambios: más a prisa cada vez (Asimov, 1982). Por consiguiente, el desarrollo tecnológico acelera los cambios culturales y produce impactos sociales que son recogidos por los autores/as de la ciencia ficción que los deducen, intuyen, imaginan y ficcionalizan dichos bajo una estela futurista, o en mundos/universos alternativos.

En ese contexto, el presente estudio se enfoca en la ciencia ficción latinoamericana, específicamente en dos obras ecuatorianas contemporáneas: *Ángelus Hostis* (2009), novela gráfica del escritor Santiago Páez (historia) y Rafael Carrasco (dibujos); y *Andean Sky* (2016), la historia de un migrante y su regreso a casa, una obra webcómic multimedial de Carlos Villarreal Kwasek.¹ Estas obras presentan visiones futuristas de los Andes, en las que la tecnología juega un papel central, no solo como motor de cambio, sino también como elemento que plantea interrogantes sobre la naturaleza del progreso y su impacto en la sociedad y la cultura.

La tesis que guía este análisis es que la ciencia ficción latinoamericana, a través de estas obras, ofrece una perspectiva crítica sobre la interacción entre tecnología y sociedad, destacando cómo las nuevas tecnologías pueden generar cambios en la dinámica social y cultural. Los objetivos del estudio se centran en analizar las representaciones de la tecnología y su impacto en la sociedad en las obras *Ángelus Hostis* y *Andean Sky*. Además, se busca examinar cómo estas obras abordan las implicaciones éticas y culturales de las innovaciones tecnológicas. Finalmente, el estudio tiene como meta reflexionar sobre el papel de la ciencia ficción como medio para explorar y cuestionar el futuro tecnológico y social.

La metodología empleada en el estudio utiliza un enfoque cualitativo, centrado en el análisis de contenido de las dos obras de ciencia ficción previamente mencionadas. Se realizó una revisión exhaustiva de las obras para identificar y examinar elementos relacionados con la tecnología, el progreso y los conflictos sociales, así como su impacto en la sociedad. Este análisis buscó comprender la visión del futuro en la región andina,

¹ Consultar en <https://www.carlosvk.info/andean sky/>

permitiendo una exploración profunda de las obras y destacando su relevancia en el contexto de la ciencia ficción latinoamericana, además de su aporte a la reflexión sobre el futuro tecnológico. El aporte de este estudio radica en su exploración de cómo la ciencia ficción ecuatoriana contemporánea representa y cuestiona el futuro tecnológico en la región andina.

I. *Ángelus Hostis*: sincretismo espiritual-tecnológico y problemas sociales

Angelus Hostis es una obra gráfica de ciencia ficción que pertenece al subgénero *cyberpunk* y se distingue por ser la primera incursión en el género en forma de novela gráfica en Ecuador (Rodrigo-Mendizábal, 2015). La narrativa se sumerge en elementos icónicos del *cyberpunk* como las redes, la informática y el poder, en ambientes violentos y sombríos. Su inspiración surge de los trabajos de figuras del género como William Gibson, Bruce Sterling, Philip K. Dick, entre otros. Además, tiene similitudes con otras obras latinoamericanas que exploran la relación entre la alta tecnología y la vida miserable, como *Policía Karma*, del autor chileno Jorge Baradit (Londoño-Proaño, 2014).

La narración de *Ángelus Hostis* tiene lugar en Cuenca, en el año 2120 (ver Figura 1), una ciudad futurista que está acechada por entidades malignas (Rodrigo-Mendizábal, 2018). La premisa principal es que se descubrió y se aprovechó la fusión nuclear en frío en todo el mundo. Esto significa que existe un nuevo escenario global en el que los combustibles fósiles dejaron de utilizarse y una nueva forma de energía domina el planeta. Como se aprecia desde su premisa, estamos en el futuro o, mejor dicho, ante una versión ficcionalizada del futuro. En esta extrapolación, la tecnología avanzó de manera exponencial en casi un siglo, pues hace unos 20 años (inicios del siglo XXI), la fusión en frío era simplemente una teoría en el campo de la física. En la visión de futuro que Páez retrata en *Ángelus Hostis*, Ecuador cuenta con este tipo de energía innovadora. Se trata de una energía que alimenta aeromóviles, robots, máquinas, túneles cuánticos, armas láser y enormes domos en forma ovalada. Es un Ecuador que no sufre de escasez energética; aunque, como veremos, tiene otras graves carencias.



Figura 1. Cuenca en el año 2120 en *Ángelus Hostis* (2012) de Páez y Carrasco. Las imágenes y la obra completa se pueden encontrar en <https://rancavin.wixsite.com/rafa/angelus-hostis>

Ángelus Hostis plantea una hegemonía digital que alcanzó un alto nivel de desarrollo. Un régimen mundial opresor, controlado por entidades cibernéticas interconectadas, transformó por completo el Internet tal como lo conocemos hoy, y lo convirtió en un ente creador y divino (Londoño-Proañño, 2014; Rodrigo-Mendizábal, 2015). La omnipresencia y omnipotencia de la red es tal que da lugar a seres humanos evolucionados e híbridos conocidos como Androtónicos, individuos que se ven como un cruce entre máquinas y humanos, y se presentan como interfaces de la propia red.

Esta concepción de la red como fuente de vida y poder recuerda a otras novelas de ciencia ficción donde la tecnología asume un control totalizante, como en *Neuromante* de Gibson (1985), donde una IA busca la supremacía, o en *Dune* de Herbert (2019), donde las máquinas pensantes alguna vez dominaron a los humanos. En *Ángelus Hostis*, la red no solo da vida a los Androtónicos, sino que también genera una entidad angelical letal en forma de holograma, llamada Ángel de la muerte (ver Figura 2). Este ser es una suerte de divinidad que controla a la fuerza policial y prospera a través del caos y la muerte en las ciudades. Su dominio es tal que erigió estructuras monumentales, similares a domos, para transmitir datos de manera inalámbrica, reafirmando su supremacía.



Figura 2. Ángel de la muerte en *Ángelus Hostis* (2012) de Páez y Carrasco.

Esta mixtura entre elementos tecnológicos y referencias a seres Androtónicos o deidades como el Ángel de la muerte constituyen sincretismos que hibridan lo espiritual con lo tecnológico. Así, los dioses del futuro, en la visión de Páez, serían una combinación de mitos religiosos con elementos tecnológicos. En las primeras páginas de la obra (ver Figuras 3) se enlaza a este ángel mortífero con la tradición judeo-cristiana, quizá la más importante en Ecuador. Por eso, Páez y Carrasco escriben y dibujan: "es aquel que posee cuatro rostros, cuatro mil alas y todo su cuerpo tiene ojos y lenguas en igual número a los habitantes de este mundo" (Páez y Carrasco, 2009, p. 9). Se trata de una clara alusión al Apocalipsis de la Biblia. A continuación, los autores caracterizan al ángel como portador de una espada que caerá sobre el moribundo:

Se dice que Dios envió a sus arcángeles a buscar polvo de las cuatro esquinas de la tierra para crear su obra magna. De todos, solo uno volvió con un manojó de Tierra para que Dios pudiera crear a Adán a su imagen y semejanza. Entonces, Dios le dio a su arcángel el poder de la muerte y las llaves del Hades, sólo él puede viajar entre el cielo y el infierno, entre luz y oscuridad, sólo él puede separar el espíritu de la carne (Páez y Carrasco, 2009, p. 10).

Este mito no figura en ninguna de las dos versiones oficiales sobre el origen de la humanidad que aparecen en el Génesis. Se trata más bien de una versión derivada de los mitos bíblicos clásicos, lo cual no es ninguna sorpresa, pues estos varían a lo largo del tiempo y la geografía. De esta manera, en esta visión del futuro, el cristianismo sería una versión sincretizada, pues el lugar para la expiación de las culpas no sería el infierno, sino el Hades, elemento exógeno asociado a la mitología griega (ver Figuras 3 y 4). La preocupación de Páez por la espiritualidad cristiana y su influencia negativa en su extrapolación del presente también es patente en su novela *Los Murmurantes* (2020), que propone un futuro en donde la espiritualidad católica domina una sociedad sacudida por un apocalipsis zombi (Endara, 2024).

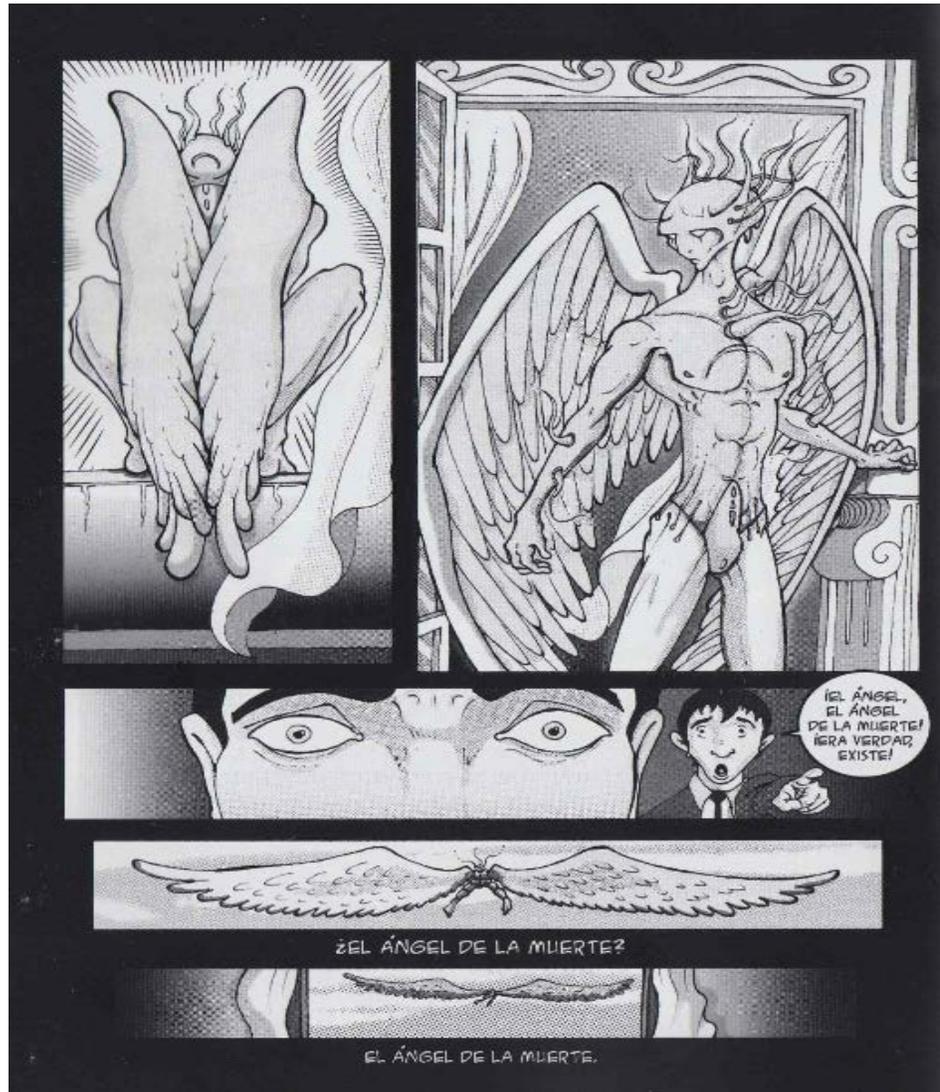


Figura 3. Primera referencia cristiana en *Ángelus Hostis* (2012) de Páez y Carrasco.

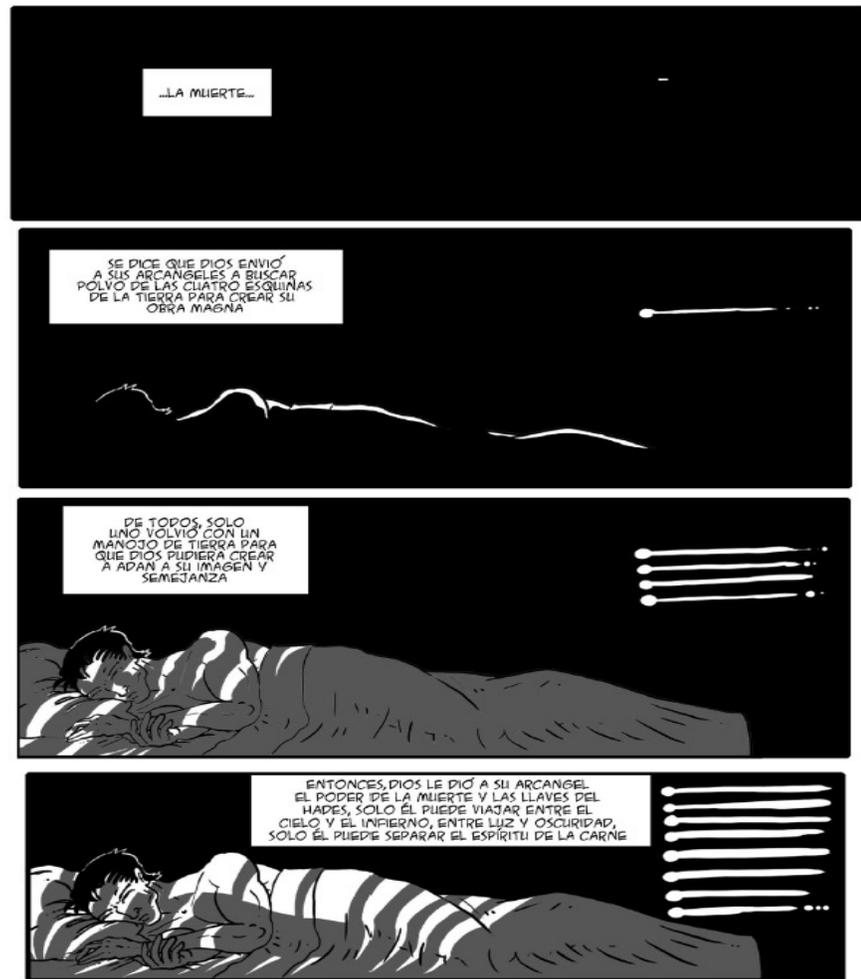


Figura 4. Segunda referencia cristiana en *Ángelus Hostis* (2012) de Páez y Carrasco.

Pero este sincretismo no queda únicamente en el plano religioso. Lo interesante es que esta espiritualidad se imbrica con la tecnología. Así, los autores nos muestran que las transmisiones de las misas se automatizaron, mientras las personas optaron por no asistir a las iglesias, lo cual las convirtió en sitios vacíos, obsoletos, casi aterradores. También los problemas inherentes a la iglesia se exacerbaron, con sacerdotes convertidos en víctimas/esbirros del Ángel de la muerte, quienes fueron obligados a asesinar a la población. Además, se observa la reaparición de antiguas prácticas llevadas a cabo por religiosos, como la exculpación física de los pecados, ritual que se asocia con antiguos sincretismos que provienen del paganismo medieval europeo; también, se aprecia el uso de tecnologías robóticas. Asimismo, los seres Androtónicos son repugnantes; se trata de individuos que perdieron sus cuerpos físicos y se combinaron con máquinas y cables para conectarse o, mejor dicho, para ser parte de una red digital. Así, estos

seres se constituyen en una bisagra entre la humanidad y la espiritualidad tecnológica, representada por el Ángel de la muerte y por la conexión digital; una suerte de representantes de Dios en la tierra, que *ciber sacerdotes* o *ciber chamanes* de una realidad futura, y que tienen el control total. Este, como en el pasado y el presente de la humanidad, se posibilita, parecen indicar Páez y Carrasco, por la complicidad entre religión, poder estatal y tecnología.

El control total de la red sobre la sociedad evoca a mundos distópicos descritos por autores como Philip K. Dick en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, o Aldous Huxley en *Un mundo feliz*, donde la tecnología y la manipulación son herramientas para mantener a la población en un estado de sometimiento. En *Ángelus Hostis*, este va más allá, con la prohibición completa del uso de computadoras para evitar cualquier tipo de resistencia o rebelión; siendo los Androtónicos, es decir, los *ciber chamanes*, los únicos que pueden acceder a ordenadores y a internet, por tanto, los únicos con entrada al mundo digital.

En *Ángelus Hostis*, a pesar de la presencia de violencia y de elementos sincréticos espirituales, se destaca la existencia de tecnologías avanzadas como domos, androides, ciborgs, hologramas, aeromóviles y un internet supremo, tal como se ilustra en la Figura 5. La sociedad retratada posee una tecnología de vanguardia, sin embargo, Ecuador se encuentra en una posición periférica en el ámbito tecnológico, transformándose en un país agrícola. Esta situación conlleva la negación del derecho a la conexión digital, lo cual se convierte en un elemento crucial que vincula la espiritualidad con la tecnología, pues la nula conexión a internet ocasiona un dominio hegemónico y político sobre una sociedad que, paradójicamente, retrocede a un estado similar al de los años cuarenta del siglo XX, según lo expresado por Páez y Carrasco (2009, p. 4). Esta dicotomía entre avance tecnológico y retroceso social plantea una reflexión sobre la relación entre la tecnología, el poder y el desarrollo en el contexto ecuatoriano. Parece advertir que la región andina puede integrarse a los adelantos tecnológicos, pero desde el margen, sin protagonismo.



Figura 5. Catedral de Cuenca de 2120 en *Ángelus Hostis* (2012) de Páez y Carrasco.

II. *Andean Sky*: un futuro de espiritualidad andina

Andean Sky, del ecuatoriano Carlos Villarreal Kwasek, es el cielo andino que nos cobijará; su característica es el desarrollo tecnológico. Este webcómic suma elementos digitales para convertir la lectura en una experiencia inmersiva, en donde no solo es el texto el que configura el relato, sino que son las imágenes y los audios los que permiten su interpretación. El webcómic, según Murray (2012), aprovecha las capacidades de la tecnología digital para incorporar movimiento, sonido y elementos interactivos al relato. Estas características permiten una participación activa del lector en la narrativa, puesto que amplía los límites tradicionales del cómic en papel. Este trabajo se destaca por su visión del futuro, una proyección en donde, como en *Ángelus Hostis*, resaltan el desarrollo tecnológico, la espiritualidad y los problemas sociales.

La característica común de lo descrito en *Andean Sky* es la inestabilidad política, social y económica del país, que propician una falta de oportunidades –empleo, acceso a educación, salud, recreación, entre otros–. El protagonista de *Andean Sky* es Washington Toapanta, un migrante que dejó su país, imaginamos que buscando un mejor porvenir. Al inicio del cómic, Washington arriba a la ciudad de Quito, con la nostalgia que le despierta el recuerdo de un reloj perdido, regalo que sus amados padres le hicieron cuando era niño. Sin embargo, el padre está ausente y quizás murió debido a la peligrosa profesión a la que se dedica la familia, puesto que son corredores de naves aéreas que compiten al margen de la ley. Por eso, Gloria, su madre, sufrió un terrible accidente mientras era perseguida por la policía. Aunque sus heridas no eran graves, terminó con el brazo roto y Washington decidió volver para quedarse en Ecuador.

Carlos Villarreal Kwasek liga la migración y el regreso a casa de Toapanta con la marginalidad que provoca ejercer una profesión al margen de la ley, frente a la falta de oportunidades de trabajo digno. De todas formas, la familia decide participar en la carrera, arreglando los desperfectos de la nave y llevándola a participar en la competencia sin bendecirla, algo que será vital para la trama. La carrera aérea ilegal los lleva por algunos sitios como el volcán Cotopaxi, las torres de alta tensión de un teleférico y las cuevas geotérmicas, sin embargo, la policía los atrapa llevando presa a la propietaria de la nave. Gloria culpa a su hijo y a su falta de fe, pues este impidió la bendición de la nave previa a la carrera. Encarcelada, aunque altiva y orgullosa expresa: “si tú no tienes fe, ese es tu problema [...]. Pero no creas que yo soy tonta por tener fe” (Villarreal Kwasek, 2016). Es decir que, ¿si la nave era bendecida, existía la posibilidad de escapar de la policía? ¿Qué deidades bendicen la nave? Aquí resalta otro de los componentes centrales de la visión del futuro tecnológico del webcómic: la espiritualidad que, en este caso y en contraste con *Ángelus Hostis*, no responde a la religión católica tradicional que ha caracterizado al Ecuador. En *Andean Sky*, las deidades son seres de la naturaleza, como el oso de anteojos o el cóndor, o son figuras cristianas sincretizadas, cómo es la Santísima Virgen.

Andean Sky es un webcómic que desarrolla una visión futurista tecnolozada de la capital del Ecuador. En este futuro imaginado, las tecnologías del transporte y de la construcción han experimentado avances significativos, que transformaron la vida urbana y la movilidad. Por un lado, la tecnología de viajes aéreos se ha convertido en la norma para el transporte, con innovaciones como la transformación de la actual compañía de buses Reina del Camino en una empresa de transporte aéreo, tal como se ilustra en la Figura 6. Además, se han desarrollado teleféricos avanzados en forma de esferas que circulan por la ciudad, ofreciendo una alternativa

futurista al transporte urbano convencional. La competencia aérea ilegal se lleva a cabo con naves aerodinámicas y de propulsión a chorro, como se muestra en la misma figura, que se diferencian notablemente de los aviones actuales. Estas representaciones en *Andean Sky* presentan un futuro en el que la tecnología ha revolucionado la forma en que las personas se desplazan y experimentan la ciudad, sugiriendo un progreso tecnológico a la par con los países desarrollados.



Figura 6. Captura de pantalla que muestra a la empresa aérea Reina del Camino del webcómic *Andean Sky* (2016) de Villarreal Kwasek.

Una obra de ciencia ficción que va en línea con la visión futurista tecnolozada de *Andean Sky* es la película *Minority Report*, dirigida por Spielberg (2002), en esta obra se cuenta con la presencia de vehículos autónomos que se desplazan tanto de forma horizontal como vertical a lo largo de complejas redes de carreteras y edificios. Además, el uso de tecnologías avanzadas en la seguridad y la vigilancia transforma la forma en que se mantiene el orden y se previenen los crímenes. Al igual que en *Andean Sky*, *Minority Report* expone un futuro en el que la tecnología ha revolucionado la vida urbana y la movilidad.

Por otro lado, en *Andean Sky* las tecnologías de la construcción han posibilitado una notable evolución en la arquitectura urbana. Tal como se muestra en la Figura 7, la ciudad se ha transformado con la incorporación de edificios de diseño futurista, mientras que solo sobreviven los monumentos icónicos como la Virgen del Panecillo y los edificios patrimoniales como la Iglesia de San Francisco (ver Figura 8).



Figura 7. Captura de pantalla que muestra la vista de la ciudad de Quito del webcómic *Andean Sky* (2016) de Villarreal Kwasek.



Figura 8. Captura de pantalla que muestra otra vista de la ciudad de Quito del webcómic *Andean Sky* (2016) de Villarreal Kwasek.

Villarreal Kwasek, en su webcómic, propone una evolución del paisaje urbano que, a pesar de los avances tecnológicos y arquitectónicos, mantiene una identidad y un vínculo con el patrimonio histórico. Esta representación sugiere un futuro en el que la innovación y la tradición conviven, preservando elementos patrimoniales culturales de la ciudad en medio del progreso tecnológico. En este sentido, la representación de un país o región que logra un equilibrio entre la adopción de tecnologías avanzadas y la preservación de su patrimonio cultural es un tema que se puede encontrar en varias obras de ciencia ficción. Un ejemplo similar es la película *Black Panther* de Coogler (2018), donde la nación ficticia de Wakanda es líder tecnológico a nivel mundial mientras se mantiene firme en sus tradiciones y en sus saberes africanos.

En *Andean Sky*, las tecnologías empleadas en Ecuador son comparables a las utilizadas en las naciones del primer mundo, no ha experimentado retraso tecnológico, sino que ha logrado un desarrollo significativo. Además, a pesar de esta modernización, ha logrado mantener su identidad y ciertas particularidades culturales, como la bendición a las naves de carreras, una tradición que refleja la fusión entre el progreso tecnológico y las costumbres locales. Esta representación en *Andean Sky* sugiere un futuro en el que Ecuador logra un equilibrio entre la adopción de tecnologías avanzadas y la preservación de su patrimonio cultural, a la vez que sincretiza las espiritualidades católicas y andinas.

III. Comparación entre *Angelus Hostis* y *Andean Sky*

Ángelus Hostis presenta un futuro donde la tecnología digital, especialmente la red digital, es omnipresente y dominante, llevando a la humanidad a un estado de subyugación. El enfoque está en la evolución de la tecnología y en cómo cambia y afecta a la sociedad. De forma similar, en *Andean Sky* se muestra un futuro en donde la tecnología aérea transformó por completo los medios de transporte y propició cambios sociales, como el surgimiento de carreras ilegales. En ambas instancias, el desarrollo tecnológico no eliminó los problemas sociales, al contrario, los complejizó.

Así, *Ángelus Hostis* representa un futuro en el que Ecuador adoptó una energía innovadora, lo que significó convertirse en un engranaje del gran sistema de dominio corporativo y tecnológico. De esta manera, se prohibió el internet en el país y se retomó el trabajo agrícola y, aunque en las calles abundan robots, se aprecia que amplios sectores marginales siguen lidiando con la pobreza y con el desempleo. En *Andean Sky* Villarreal plantea el tema de la migración, verdadero fenómeno social que ha afectado a Ecuador en diversos momentos. En esta visión del futuro migrantes porque siguen existiendo configuraciones sociales que provocan falta de

oportunidades y llevan a empleos al margen de la ley, como las carreras aéreas ilegales.

Tanto en *Ángelus Hostis* como en *Andean Sky*, el paisaje urbano experimenta transformaciones significativas que reflejan las visiones futuristas de cada obra. En *Ángelus Hostis* se observa la inserción de elementos futuristas en el entorno arquitectónico tradicional, como la presencia de cúpulas futuristas que se erigen en medio de iglesias y casas cuencanas, creando un contraste entre lo antiguo y lo nuevo. Por otro lado, en *Andean Sky* se respeta la estructura de las iglesias y los monumentos históricos, mientras que las casas y edificios evolucionan hacia diseños más modernos y tecnológicamente avanzados, mostrando una integración armónica entre el patrimonio arquitectónico y el progreso tecnológico. Estas diferencias en la representación del paisaje urbano subrayan las distintas perspectivas de desarrollo y progreso tecnológico presentes en ambas obras.

Una diferencia notable entre *Ángelus Hostis* y *Andean Sky* es que ambas obras presentan dos visiones distintas de progreso. Mientras *Ángelus Hostis* considera que el país no progresó y retrocedió para convertirse en una zona agraria a causa de un dominio espiritual sobre la población, *Andean Sky* plantea un progreso tecnológico a la par de los países del mundo desarrollado, donde se destacan la tecnología aérea y de construcción. Estas divergencias en la percepción del progreso reflejan las distintas maneras en que la ciencia ficción puede imaginar el futuro, al ofrecer visiones alternativas que van desde la regresión hasta el avance tecnológico, que la distopía a la utopía y que constituyen, por tanto, referentes del género en las primeras décadas del siglo XXI.

Conclusiones

En *Ángelus Hostis* y *Andean Sky* se presentan visiones futuristas donde la tecnología avanzó significativamente, transformando la vida urbana y la movilidad. *Ángelus Hostis* muestra un Ecuador en 2120 con energía de fusión nuclear y una sociedad controlada por una red digital omnipresente, posibilitada por el control espiritual. Por su parte, *Andean Sky* imagina un futuro con tecnología aérea avanzada y edificios de construcción futurista con inspiración espiritual andina. Ambas nociones sugieren que la evolución tecnológica puede llevar a cambios profundos en la estructura social y en la forma en que las personas interactúan con su entorno, con la cultura y con la espiritualidad.

A pesar de sus similitudes, las obras ofrecen dos visiones distintas de progreso tecnológico. *Ángelus Hostis* plantea un futuro donde, a pesar de la innovación energética, el país se convierte en una zona agraria y enfrenta problemas sociales exacerbados por la tecnología. Por otro lado, *Andean Sky* muestra un Ecuador que mantiene su identidad cultural mientras adopta tecnologías avanzadas, sugiriendo un desarrollo tecnológico equilibrado, sostenible y enraizado en la cultura ecuatoriana.

Ambas obras destacan la importancia de la tecnología en la transformación de los medios de transporte. *Ángelus Hostis* introduce aeromóviles y túneles cuánticos, mientras que *Andean Sky* presenta teleféricos avanzados en forma de esferas y naves aerodinámicas. Estas innovaciones reflejan cómo la tecnología puede revolucionar la movilidad urbana y cambiar la dinámica de las ciudades.

A pesar del progreso tecnológico, ambas obras sugieren que los problemas sociales persisten y, en algunos casos, se intensifican. *Ángelus Hostis* muestra un futuro donde la tecnología posibilita un mayor control y marginación social, mientras que *Andean Sky* aborda temas como la migración y la falta de oportunidades laborales. Esto indica que el desarrollo tecnológico por sí solo no es suficiente para resolver los desafíos sociales y que es necesario un enfoque integral que considere aspectos éticos y culturales. La ciencia ficción es justamente un estímulo para imaginar estos desafíos del futuro, así como sus soluciones. Que sea la imaginación del futuro, junto con la responsabilidad social, las que guíen a las regiones andinas a un futuro de paz y progreso.

Así, *Ángelus Hostis* y *Andean Sky* ofrecen visiones complejas y sintetizadas del futuro tecnológico, destacando tanto las oportunidades como los desafíos que la evolución tecnológica puede presentar para la sociedad. La ficción y la realidad nos enseñan que estas herramientas pueden llevarnos tanto al progreso como a nuestra destrucción. Por lo pronto, el cómic y el webcómic andino de ciencia ficción visibilizan estas tensiones, a la vez que motivan e inspiran el desarrollo tecnológico.

Referencias

- Asimov, I. (1982). *Asimov on science fiction*. Avon Books.
- Campos Coello, F. (2018). "Viaje a Saturno". En A. Alemán (Ed.), *Ciencia ficción ecuatoriana, vol. 1. El Fakir.*, pp. 8-79 [Trabajo original publicado en 1900].
- Coogler, R. (Director). (2018). *Black Panther* [Película]. Marvel Studios.
- Endara, F. (2024). REPORTE ÓMICRON: Los murmurantes. *Teoría Ómicron*, 6(3). Recuperado de <https://teoriaomicron.com/reporte-omicron-los-murmurantes/>
- Gibson, W. (1985). *Neuromante*. Editorial Minotauro.
- Herbert, F. (2019). *Dune* (9 edición). Editorial Minotauro.
- Londoño-Proaña, C. (27 de septiembre de 2014). *Angelus por Cuenca*. Cristián Londoño Proaña. Recuperado el 31 de mayo de 2023 de <https://www.cristianlondonoproano.com/post/2014/09/27/angelus-por-cuenca>
- _____. (1 de noviembre de 2018). *Verne Imaginado*. Amazing Stories. Recuperado de <https://amazingstories.com/2018/11/blogger-invitado-cristian-londono-verne-imaginado/>
- _____. (2020). *Entre la ciencia ficción y la fantasía* (1.ª ed.). Cristian Londoño Proaña.
- _____. (2022). Francisco Campos Coello y la proto-ciencia ficción ecuatoriana. *Ficción y ciencia*, pp. 39-49. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8666519>
- _____. (10 de noviembre de 2023). How Science Fiction Inspired Advances in Engineering. *2023 IEEE Seventh Ecuador Technical Chapters Meeting (ECTM)*, pp. 1-4. Recuperado de <https://doi.org/10.1109/ETCM58927.2023.10308982>
- Le Guin, Ú. (2021). *El nombre del mundo es Bosque*. Editorial Planeta.
- Murray, J. (2012). *Inventing the Medium: Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*. MIT Press.
- Páez, S. y Carrasco, R. (2009). *Ángelus Hostis*. Bienal de Cuenca.
- Rodrigo-Mendizábal, I. (27 de marzo de 2015). *Angelus Hostis: El ángel de la historia atrapado ante el futuro dominado por la red*. Todo Iván Rodrigo-Mendizábal. Recuperado de <https://ivanrodrigo.wordpress.com/2015/03/27/angelus-hostis-el-angel-de-la-historia-atrapado-ante-el-futuro-dominado-por-la-red-ivan-rodrigo-mendizabal/>
- _____. (abril de 2018). Ciencia ficción ecuatoriana en el contexto latinoamericano. *Latin American Literature Today*, 6. Recuperado de <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/04/ecuadorian-science-fiction-latin-american-context-ivan-rodrigo-mendizabal/>

Spielberg, S. (Director). (2002). *Minority Report* [Película]. Universal Pictures.
Villarreal Kwasek, C. (2016). *Andean Sky*. Recuperado de <https://www.carlosvk.info/andeansky/cielo-andino.html>

El absurdo postapocalíptico en *Terraza con jardín infernal* de Francisco Tario¹

The post-apocalyptic absurdity in Terraza con jardín infernal
by Francisco Tario

DOI: 10.61820/ha.v5i10.1496

Oscar Juárez Becerril

Universidad Autónoma Metropolitana

Toluca, México

sistemaoskar@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4481-9785

Recibido: 29/02/2024

Aceptado: 06/04/2024

Resumen

Uno de los temas apremiantes de la contemporaneidad es la crisis ambiental, inherente a cualquier habitante del planeta. La literatura es una de las expresiones artísticas que se ha ocupado de advertir esta problemática. En particular, la ciencia ficción dialoga de forma permanente con las posibilidades que nos ofrece la ciencia; se pregunta sobre el devenir problematizando el presente. Una de las formas de manifestarse es mediante el teatro, género emocional y corporal, el cual propicia la libertad de las expresiones humanas. En una actualidad que no parece otorgar grandes garantías de un futuro halagador, el teatro de ciencia ficción se presenta como un artefacto adecuado para inquirir sobre las condiciones venideras y afrontarlas. Para desarrollar estas ideas, revisaré la pieza teatral *Terraza con jardín infernal* del escritor mexicano Francisco Tario, con base en planteamientos de la ecocrítica y del *cyberpunk*.

Palabras clave: análisis literario, historia literaria, drama, ciencia ficción, ecocrítica

¹ Texto derivado del trabajo realizado en el Seminario de Estéticas de Ciencia Ficción, coordinado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Abstract:

One of the pressing issues of contemporaneity is the environmental crisis, which is inherent to any inhabitant of the planet. Literature is one of the artistic expressions that has been concerned with warning about this problem. In particular, science fiction is in permanent dialogue with the possibilities offered by science; it wonders about the future by problematizing the present. One of the ways to manifest itself is through theater, an emotional and corporal genre, which fosters the freedom of human expression. In a present time that does not seem to grant great guarantees of a flattering future, science fiction theater is presented as a suitable artifact to inquire about the coming conditions and to face them. In order to develop these ideas, I will review the play *Terraza con jardín infernal* by Mexican writer Francisco Tario, based on approaches from ecocriticism and cyberpunk.

Keywords: literary análisis, literary history, drama theater, science fiction, ecocriticism

Introducción

La literatura suele transportarnos a escenarios alternos desde donde observamos nuestra realidad. Uno de los distintos lentes para enfocarla es el de la ciencia ficción, la cual, con base en un desarrollo científico, tecnológico y/o social distinto al conocido, pero probable, siembra la duda sobre las expectativas humanas. Este género, expresado por medio del teatro, arte pleno de versatilidad, hace posible la representación y el diálogo con el entorno.

Una de las obras seminales en la que se manifiesta esta conjunción es *R.U.R. (Robots Universales Rossum)* (1920) de Karel Kapek donde, entre otras cuestiones, se presentó el término *robot*, que después desarrollarían escritores como Isaac Asimov. En el medio nacional, anteriores a la pieza que nos ocupa, aparecen la utopía *El último juicio, anticipación proletaria* (1933), escrita por el estridentista Germán List Arzubide y la odisea espacial *El mundo sin deseo* (1935) de Francisco Navarro Carranza (Juárez Becerril, 2020).

Terraza con jardín infernal, matizada permanentemente por el absurdo y el desconcierto ante una destrucción inminente, está ambientada en un futuro distópico, producto de una hecatombe nuclear. En este nuevo mundo perviven un par de especies, una asociada con materia orgánica y otra formada a partir del plástico, las cuales dependen de insumos suministrados por monopolios egoístas. Se trata del único texto de Francisco

Tario relacionado con la ciencia ficción, por lo que se presenta como una muestra *sui generis* en su producción (ya de por sí singular en el panorama literario nacional, y asociada, sobre todo, con la narrativa de corte fantástico), así como en las manifestaciones teatrales y de este género en las letras mexicanas del siglo XX.

I. El teatro tariano

Francisco Peláez Vega, quien adoptó el pseudónimo de Francisco Tario, nació en la Ciudad de México en 1911 y murió en Madrid en 1977. Conocido sobre todo por su producción literaria, compaginó esta labor con actividades tan disímiles como tocar el piano, la afición por la astronomía, defender la portería del equipo de fútbol Asturias, integrante, en su tiempo, de la liga más importante del país, o haber sido dueño de un par de cines en el puerto de Acapulco.

El eje de su obra está integrado por tres volúmenes de cuentos: *La noche* (1943), *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta de más* (1968). sus protagonistas suelen ser, entre otros, objetos sintientes, fantasmas, desadaptados o criaturas alejadas de la biología conocida, quienes parecen vivir en circunstancias caóticas, extravagantes u oníricas, muchas veces con la noche como ambientación, características por las cuales han sido relacionados con la literatura fantástica.

Considero que, más que clasificar su obra, es importante hacer dialogar la propia diversidad que la caracteriza. El escritor incursionó en otros géneros como la novela con *Aquí abajo* (1943) y *Jardín secreto* (edición póstuma) (1993), el aforismo en *Equinoccio* (1946) o la escritura fragmentaria en *Acapulco en el sueño* (1951). Finalmente, en 1988, de manera póstuma, se editó *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*, textos dramáticos que vienen a redondear un flexible quehacer artístico. Este último libro fue publicado con el número 51 de la colección Molinos de Viento de la Universidad Autónoma Metropolitana, en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes. Contiene *El caballo asesinado*, que da nombre al volumen, *Terraza con Jardín Infernal* y *Una sogá para Winnie*.

Una de las interrogantes sobre la obra es la fecha de su escritura. Al respecto, la periodista y académica Sonia Morales, con base en una anécdota relacionada con su publicación, revela información sobre este dato y, de paso, clasifica al texto:

Ruiz Saviñón cuenta que Tario mandó quemar estas obras de teatro; pero su hermano, el pintor Antonio Peláez, las guardó, y recientemente la UAM y el INBA hicieron una coedición con ellas, «únicas en el teatro mexicano porque tienen influencia del teatro de humor negro y del absurdo, a pesar de que fueron escritas en los años

cincuentas, incluso -creo- fueron hechas antes de que Ionesco escribiera *Rinoceronte*» (Morales, 1989, s.p.).

De las tres piezas que integran *El caballo asesinado*, la única que ha sido llevada a escena es la homónima, en 1989.² Bruno Bert, poco después de su representación, la concibió como una mezcla de géneros que incluyen al absurdo, el policial, la comedia y el melodrama. Identifica un par de rasgos que se relacionan con el texto que nos atañe: situaciones distanciadas de la normalidad, “descabelladas y contradictorias y, sin embargo, plenamente asumibles en el plano teatral” (1989, párr. 5), así como personajes extravagantes que se adaptan a estas circunstancias. Asumiendo estas peculiaridades, solo un director que sintonizara con ellas, sería capaz de ejecutar tal empresa: “se trata de un producto heterodoxo, pero Ruiz Saviñón ha sabido amalgamarlo dándole un carácter unitario y un indudable interés. Tal autor para tal director” (1989, párr. 5).³

Las directrices advertidas por el crítico teatral, funcionan como una amalgama variopinta que ayuda a intentar comprender lo que sería el montaje de los textos dramáticos de Tario. Alejandro Toledo (2020) deja entrever ciertos intentos de llevarla a cabo, con resultados disímiles dada la dificultad de concebir el tono, el tema y la naturaleza del pensamiento tariano.⁴

Se trata de comedias en tono lúgubre que para representarse requieren un tacto especial por parte de los inmiscuidos en la pues-

² En la ficha técnica se indica que la obra se montó en el Teatro Casa de la Paz (espacio que sigue activo y que funciona actualmente como un centro de difusión cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana), bajo la dirección de Eduardo Ruiz Saviñón, con un elenco integrado, entre otros actores, por Martha Aura y Mauricio Davison y donde la escenografía corrió a cargo de Octavio Velazco (Bert, 1989).

³ Eduardo Ruiz Saviñón (1949) ha dirigido, entre otras, las obras *La silla de Eugene Ionesco*, *El fantasma del hotel Alsace* de Vicente Quirarte o *Un hogar sólido* de Elena Garro. También, ha adaptado textos clásicos de Edgar Allan Poe, Mary Shelley o H. P. Lovecraft.

⁴ Por su parte, Daniel González Dueñas (citado por Toledo, 2020) coincide en la vocación heterodoxa de quien intente construir el universo propuesto en *Una sogá para Winnie*, que vendrían a ser los parámetros generales para los textos de *El caballo asesinado*: “Cabe señalar que una puesta en escena deberá ser idénticamente lúcida y sensible: optar por un realismo monotonal -o por uno solo de los géneros y estilos que contiene la pieza- equivaldría a banalizarla y destruirla por completo. Incluso podría prescindirse de la escenografía realista, si a los actores se les insufla de modo profundo la riqueza de matices y el juego de apariencias tan etéreo como esas abstracciones que van a cobrar concreción en la escena. En tanto es tan precario y delicado el equilibrio de la obra, toda «formalidad» en su adaptación escénica juega el doble riesgo de sabotearla (si se asienta) o de ir conduciendo al espectador de la comodidad a la estupefacción y finalmente al abrupto reconocimiento” (pp. 37-38).

ta en escena, pues el propósito es que entre destellos de gracia e ironía [...] tengan los espectadores la sensación de participar de un universo en perpetua descomposición, en donde todo es desdicha y desamparo. La ligereza es aparente, y si se opta por ella [...] no resultará raro el extravío. Esto ha sucedido en algunos montajes estudiantiles que han malentendido el ácido humor tariano (p. 36).

Como he comentado, no se tiene evidencia de que, a la fecha, el texto haya sido montado de manera profesional. En este sentido, las reflexiones desarrolladas en este trabajo se enfocan en la dramaturgia y no en el teatro como ejercicio escénico.

Particularidades de la pieza

Las acciones de *Terraza con jardín infernal* se desarrollan en dos actos y se sitúan posteriores a una supuesta catástrofe nuclear. Más allá del nombre del único espacio donde interactúan los personajes⁵, el hotel "La Lata de Arenques Ahumados", no se otorgan datos que permitan establecer una referencia geográfica específica.

Como ya se ha advertido, Tario dotó a sus textos de elementos singulares. Me interesa destacar dos aspectos relevantes para acceder al tono general del texto, mismos que se complementan: la existencia de didascalías que contienen información más cercana a la narrativa que a procedimientos precisos para la puesta en escena, y acciones emparentadas con el absurdo.

La acotación inicial en la que se ilustra la sala de espera y la terraza del establecimiento se presenta extensa y bastante descriptiva. Contiene detalles imprecisos que parecen complejos para su representación, como al hacer referencia a la vestimenta de la señora Walzer: "en espera de un inminente y sentimental acontecimiento" (Tario, 2016, p. 401), o una descripción indefinida del Millonario "en cierta forma sensacional" (Tario, 2016, p. 401). Una cuestión similar se presenta en las primeras líneas del segundo acto, donde aparece una acotación que también parece enfocada en el relato o, incluso, semejante al lenguaje poético: "alegre mañana de estío [o] claridad casi líquida del aire" (Tario, 2016, p. 431).

Por otro lado, aparecen pasajes ilógicos a lo largo de la obra, como el que explica el homicidio del personaje nombrado Doctor a manos del señor

⁵ Los personajes que intervienen en la pieza son: la señora Walzer, el señor Leopardi, el millonario, la señora Stephen, el profesor Kurtzer, el joven Peterhof, Mademoiselle Naná, Marcelo, el criado, el doctor, el inspector, la adolescente, una pareja de enamorados, una coqueta, la enamorada y Basilio Vasilievich Klimin.

Wallenstein (denominado en otros pasajes como Millonario), quien utiliza como arma el mecanismo de un teléfono fijo: "contempla el aparato, y, en un raptó de ira, retuerce el cordón sanguinariamente. La voz cesa, percibiéndose un dolorido lamento seguido de un estertor apagado" (Tario, 2016, p. 434).

Un suceso inverosímil se presenta también cuando este mismo personaje mata sin sentido al futuro padre de un bebé que está próximo a nacer. Un inspector juzga el hecho y ordena la pena de muerte, la cual no se puede cumplir porque fallan las balas destinadas a consumar la sentencia. El Millonario mata al policía de un puñetazo y todos regresan a sus actividades. La sensación de irracionalidad aumenta cuando el actor que ostenta la autoridad, tirado en el suelo, continúa interactuando en acciones posteriores.

Otra muestra aparece cuando el profesor Kurtzer, supuestamente experto en proyectiles, articula, como único medio para comunicarse, la interjección "¡Pum!". Una de las escasas muestras de su conocimiento se presenta cuando anota: "¡Se ha imantado el caos!" (Tario, 2016, p. 412), refiriéndose a un cataclismo posterior, vinculado con una fuente difusa de electricidad, protoplasma o desmineralización, que quizá provoque una explosión. En apariencia banal, esta exclamación funciona como un vaticinio del infortunio venidero.

Los ejemplos referidos hacen posible relacionar a *Terraza con jardín infernal* con el teatro del absurdo. En entrevista con el periodista español José Luis Chiverto,⁶ el autor de *La noche* revela los nombres de algunos de sus escritores preferidos, en donde destaca el autor de *La cantante calva*: "Decididamente Kafka. En el relato breve Supervielle, y, en el teatro, Ionesco, con quien me siento más identificado" (2016a, p. 685).⁷ Estas afinidades materializan un teatro afincado en la irracionalidad como elemento disruptivo, en el desatino como catalizador de la imaginación; aspectos que fundamentan una libertad dramática.⁸

Por desgracia no podemos decir que Ionesco o Beckett leyeron a Tario para fraguar lo mejor del teatro del absurdo. Lo único que podemos afirmar es que Tario, aún con todas sus limitaciones, se apropió de algún modo de la concepción del texto dramático que

⁶ La entrevista se publicó el 6 de septiembre de 1969 en El Oriente de Asturias.

⁷ El epígrafe de la obra corresponde al poeta franco-uruguayo Jules Supervielle: "Era en la Plaza de los Ecos Perdidos, donde se oían muy claramente, con varios siglos de retraso, los gritos que subían de la tierra" (Tario, 2016, p. 397).

⁸ Texto publicado originalmente el 22 de julio de 1989 en el suplemento sabatino Lectura. Revista de libros del periódico El Nacional.

caracteriza a dichos autores: el texto entendido no como literatura sino simplemente como teatro, como la columna de un espectáculo donde el diálogo posibilita la acción y el juego escénico. En este sentido, Tario hace de la literatura dramática una materia totalmente abierta para el desarrollo de las diversas imaginaciones (directores, actores, escenógrafo...) que intervienen en una puesta en escena (Olguín, 2016, pp. 665-666).

Las características mencionadas, pilares para intentar asir al texto, vienen a ser el marco para plantear un conflicto entre personajes que viven una existencia absurda, dada la angustia permanente frente a su naturaleza desconcertante y ante un futuro que se vislumbra poco halagador.

II. Ecocrítica

El drama comienza presentando un mundo disminuido, producto de una catástrofe previa a las acciones presentadas.⁹ El primer diálogo, sostenido por un par de huéspedes del hotel, el señor Leopardi, uno de los sobrevivientes,¹⁰ y la señora Walzer, esboza ese pasado caótico que se convierte en un nuevo inicio: "La guerra ha terminado y comienza la sobremesa" (Tario, 2016, p. 405).

El primero refiere los pormenores de una explosión que fulminó a la Tierra noventa años antes del día de su tertulia,¹¹ un veinticinco de mayo a las seis y media de la mañana. La descripción del cielo colapsado, "Se interrumpió la aurora y sobrevino muy anticipadamente el crepúsculo" (Tario, 2016, p. 403), aunada al olor a uranio, fueron el preámbulo de la explosión que incendió el mundo, de donde emergió un entorno consumido: "¡Un mar! ¡Un mar desolado y gris!, cubierto de espantosos ladrillos también grises" (Tario, 2016, p. 404).

Se trata de un holocausto nuclear, que viene a ser una proyección de los mismos miedos de la sociedad de mediados del siglo pasado ante la

⁹ El carácter pesimista, mórbido, caracteriza toda la obra. Un ejemplo se presenta cuando Wallenstein insta a Peterhof a no perder el tiempo en banalidades: "Apresúrese, que hemos de morir" (Tario, 2016, p. 409).

¹⁰ Este hecho también supone el absurdo, dado que Leopardi, que no aparece como un anciano, ostentaría más de cien años.

¹¹ La fecha exacta de la escritura no se tiene clara. Para 1971, año de la segunda de las entrevistas que Francisco Tario concedió a José Luis Chiverto (publicada en su libro *Hombres, hechos, ideas...*), menciona: "Vengo trabajando desde hace tiempo en dos piezas de teatro, ya de hecho terminadas: *El caballo asesinado* y *Terraza con jardín infernal*" (2016b, p. 690). Como cité anteriormente, Ruiz Saviñón habla incluso de su elaboración durante la década de los años cincuenta.

devastación que supusieron las bombas atómicas detonadas por el ejército estadounidense los días seis y nueve de agosto de 1945 en territorio japonés. En ese momento, el autor de *La noche*, pleno de facultades, contaba con treinta y cuatro años. Asimismo, lo que parecía ser un inminente conflicto entre Rusia y Estados Unidos, durante la Guerra Fría, mantuvo en estado de alerta a la humanidad por varios años.

El espacio planteado en la pieza parece totalmente ajeno a las condiciones del planeta conocido. Se trata de un ámbito mortecino. Los personajes no interactúan en absoluto con plantas y cuando lo hacen con animales, estos se presentan agresivos. Se menciona la existencia de una devoradora plaga de hormigas y un perro encargado de cercenar cabezas. Otras alusiones se refieren a la producción de crustáceos y roedores de plástico y otros que aparecen muertos: un pájaro disecado y un tapete de oso. Antes de cerrarse el telón final, aparece una gallina corriendo, con lo que se acentúa el carácter absurdo de la obra.

Al mostrar esta incertidumbre, el dramaturgo critica las condiciones de este contexto deteriorado; plantea las posibilidades destructivas a las que pueden conducir las acciones nefandas de la humanidad. De esta forma, la pieza se convierte en un texto valioso para indagar en la relación entre individuos marginales y el medio que habitan.

De acuerdo con lo planteado, es pertinente incluir en el análisis aspectos de la ecocrítica que, desde sus primeros acercamientos con Cheryll Glotfelty y Harold Fromm,¹² fue pensada como un campo del conocimiento que propone un diálogo entre literatura y ecología: "el nexo entre ambas ciencias [...], permite comprender la relación bidireccional y compleja entre la cultura humana y el mundo natural como espacios que se afectan mutuamente" (Balarezo, 2022, p. 114).

Con distintas aristas desde las que los investigadores han concebido a este constructo teórico, resulta significativa la planteada por Juan García Única (2017), quien problematiza el concepto de naturaleza frente "al industrialismo [y] a la negación postmoderna del concepto mismo de naturaleza" (p. 80), con el fin de alejarla de un mero precepto hipotético y acercarla con las problemáticas inherentes a la realidad contemporánea. Por su parte, la investigadora Rosa María Moreno analiza seis metáforas

¹² El trabajo seminal, a partir de cual se desarrolló la investigación ecocrítica, lo constituye *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*, de 1996, una serie de ensayos compilados por estos investigadores, donde queda definida su propuesta como "el estudio de las relaciones entre la literatura y el medioambiente con un enfoque ecocrítico que se centra en la tierra y es capaz de establecer una nueva escritura de la naturaleza" (Balarezo, 2022, p. 114).

propuestas por Greg Garrard en su libro *Ecocriticism* (2004), a las que propone como modos de escritura que impactan en el lector: "polución, pastoral, lo salvaje, apocalipsis, morada y animales" (2023, p. 95). En el caso que nos ocupa, estamos frente a un discurso que plantea un apocalipsis inherente a una catástrofe ambiental.

Moreno (2023), partiendo de esta destrucción inminente, concibe dos escenarios: la *ecotopía* y la *ecodistopía*. En el primero, la humanidad aprende de sus errores, adaptándose positivamente a las nuevas condiciones o donde, incluso con la repetición de patrones negativos, es capaz de sobrevivir con base en sus conocimientos previos. En el segundo, se muestra incapaz de hacerlo, con la consecuente desaparición del mundo, contexto que corresponde con las características espaciales de *Terraza con jardín infernal*.

A partir del incidente atómico, se genera un entorno anormal para la vida y su desarrollo. No obstante, sobreviven algunos humanos,¹³ los cuales parecen adaptarse a estas condiciones que contemplan la convivencia con entes artificiales. Esta inesperada realidad perdura únicamente poco menos de un siglo, dado que otro evento catastrófico la desvanece.

El texto expone un par de interacciones que vienen a ser el reflejo de disyuntivas humanas: una que involucra a los dos tipos de habitantes, los artificiales y los emparentados con células vivas; y la segunda, conflictiva, entre consumidores y productores. En las siguientes líneas indagaré en estas relaciones, así como en el consumo retratado por la ciencia ficción.

Relaciones entre naturalezas distintas

En el drama se plantea la existencia de un par de naturalezas desconocidas. Las dos especies son manufacturadas y la diferencia radica en la materia prima usada para su concepción. Por un lado, se usa plástico, material artificial y, por el otro, se usan células vivas, las cuales se relacionan con la materia orgánica.

Los seres artificiales parecen ser simples observadores del transcurrir del tiempo. Conscientes de una naturaleza orgánica ajena, se saben incapaces de perpetuarse por sus propios medios. Sin embargo, el arribo al hotel de una mujer embarazada, despierta la duda sobre sus alcances fisiológicos: "¿Pero es que podemos, en realidad, los plásticos tener una cosa así?" (Tario, 2016, p. 406).

Mientras tanto, una observación de la señora Walzer informa la existencia de calidades entre estos seres plásticos, algunos de los cuales parecen

¹³ Uno de ellos es el señor Leopardi.

pertenecer a un nivel inferior en la escala social por no estar elaborados con materia óptima: "soy un plástico de segunda mano, ¿comprende? Ello se explica. Mis padres nunca fueron acaudalados y alguien los engañó inicuaamente. Mis padres vivían muy solos y adquirieron esto" (Tario, 2016, p. 440). A su vez, cuando aparece Basilio Vasilievich Klimin,¹⁴ afirma conocer secretos de los presentes. Sin recordarlos, entiende su confusa realidad: "Yo les conocí en sueños, viví largas horas con ustedes en sueños; pero ustedes... ¡no, tal vez ustedes no tengan por qué recordarme! ¿Cómo podrían recordar a cada uno de los infinitos seres que sueñan con ustedes a diario?" (Tario, 2016, p. 430). Ambas morfologías habitan un espacio consumido, una escenografía inadmisibles que parece producto de un sueño aciago, donde los personajes se materializan mediante una existencia imaginada¹⁵. Lo absurdo y lo onírico parecen ser umbrales de realidades entrópicas: "Mas el sueño no es una segunda vida (como quería Nerval) sino el despertar a otros sueños... u otras pesadillas, y lo único definitivo es el caos" (Toledo, 2020, p. 37).

Al final de la pieza, Vasilievich ha conformado un equipo de apoyo para su empresa, con el objetivo de enfrentar al poderío de Wallenstein. Así, los huéspedes del hotel asumen una enemistad recíproca que materializa sus diferencias.

El consumo retratado por la ciencia ficción

De manera irónica, se plantea que el consumismo aparece intempestivo en cualquier circunstancia, incluso en los parajes desolados donde se desenvuelven los personajes. Para las especies descritas esa práctica es fundamental para su supervivencia, caso contrario a los proveedores, quienes solo parecen aprovecharse de sus necesidades.

El señor Wallenstein, se queja con la dueña de la posada, la señora Stephen, sobre el pesimismo con el cual se concibe a la industria de los

¹⁴ Si bien se trata de un recién nacido, se presenta como un caballero de unos cuarenta años, conducido por el Doctor del hotel.

¹⁵ En la crítica que Bruno Bert hace sobre la representación de *El caballo asesinado*, la compara con otras dos obras: *Juegos profanos* de Carlos Olmos y *El trino del diablo* de Alberto Miralles, a las cuales concibe como una trilogía, de donde destaca ese juego entre lo verosímil y lo inverosímil o, como en el caso de *Terraza con jardín infernal*, entre la verdad de la vigilia y la falsedad del sueño: "a pesar de ser de autores distintos, los personajes están imposibilitados para determinar con justeza hasta qué punto viven y hasta qué punto fingen, es decir, actúan, los unos para los otros y aún para sí mismos. Y en este último, incluso la pregunta va más allá, y llega sobre hasta qué punto existen. Los tres constituyen planteos sobre la extensión de la realidad y el sueño, la vivencia y el deseo en donde lo natural y su prolongación metafísica presentan como una frontera, un territorio que se vuelve inasible, vago e intranquilizador" (1989, párr. 2).

plásticos: "¿De qué se trata? ¿De sabotear la industria de los plásticos?" (Tario, 2016, p. 407). Su actitud al defender el emporio es comprensible, ya que ejerce la presidencia de la *Trust Plastic Corporation* y porque es heredero universal de la *Cell and Similars Company*. Este mismo personaje explica a Peterhof, hombre que ha perdido un ojo y busca el favor de que le consiga un repuesto, la mecánica de su negocio, que a su vez es la nueva forma de vida:

La demanda de plásticos y células vivas va en aumento. Nuestros padres de familia se hallan cada día más urgidos de grandes remesas de bebés plásticos. Y los bebés plásticos, consecuentemente, se hallan a su vez urgidos de grandes remesas de células vivas para nutrir su organismo (Tario, 2016, p. 409).

Al relacionar sentimentalmente a Wallenstein con Mademoiselle Naná, este aclara que es únicamente una de sus trabajadoras: "Tan solo una de nuestras más acreditadas productoras de células vivas" (Tario, 2016, p. 410). Así, comprendemos que su negocio abarca, además de los plásticos, a las células vivas.

Al mencionarle la existencia de una mujer embarazada, estado fisiológico en apariencia erradicado, Wallenstein la rechaza iracundo: "¡Eso no volverá a ocurrir mientras yo exista!" (Tario, 2016, p. 410). Este suceso, al que relaciona con una estratagema perversa de sus competidores, provocaría un menoscabo en sus finanzas, de ahí su encono: "¡Alguna maniobra bursátil de mis competidores destinada a provocar el pánico entre los accionistas!" (Tario, 2016, p. 411).

Aunque aparece en buena parte de la obra, hacia el final del segundo acto se explica que Basilio Vasilievich¹⁶ encabeza la oposición, a la compañía *Hormonas S. A.*, especializada, como su nombre lo sugiere, en la producción de sustancias químicas, el cual cuestiona al magnate de los plásticos por la mala calidad de sus productos y la creación de seres artificiales: "no proliferan, pobres en salas, mujeres fermentadas, estériles, seres sin plasma" (Tario, 2016, p. 448). Ante los reclamos de Basilio, el Millonario cede y consuman lo que parece ser un convenio para desarrollarse como sociedad. De manera mordaz, esa circunstancia coincide con la destrucción final.

A partir de los ejemplos mencionados, se advierte una crítica hacia los productores, quienes ostentan el poder. Esta postura se presenta como

¹⁶ Personaje que muere al final del apartado anterior y que vuelve a aparecer vivo.

una nueva forma de organización social, fundamentada en el bio-capitalismo.

III. El *cyberpunk* trágico

Dadas las características del espacio y del tipo de sociedad propuesta, esta obra sería un antecedente del *cyberpunk*¹⁷, modalidad de la cual Ocaranza y Díaz proponen que “[el] tema principal es la transformación de lo humano bajo los efectos negativos de lo tecnológico” (2015, p. 49), estableciendo distintos rasgos:

[...] locaciones urbanas híper-tecnológicas con alta degradación ambiental y fuertemente segregadas, sociedades distópicas, jerarquizadas e híper-vigiladas, escenarios de realidad virtual y cyberspacio, nuevas formas de angustia “tecno-metafísica” derivadas de la alteridad cyborg, las inteligencias artificiales y el surgimiento de una nueva condición de lo «post-humano» asociada a la crisis de identidades, la disolución de lo colectivo y el predominio de la lucha individual frente al corporativismo político-empresarial (2015, pp. 49-50).

De estos cobran importancia, para nuestro caso, el entorno degradado, la angustia y la crisis de personalidad derivadas de la naturaleza de las especies, así como el énfasis en un corporativismo despiadado.

En este encuentro de naturalezas, es interesante la relación entre *Terraza con jardín infernal* y la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (otro antecedente *cyberpunk*), enfocada en la problemática por dilucidar entre lo natural y lo artificial. En cierto pasaje, donde Vasilievich dice conocer a sus observadores, estos finalmente lo reconocen y él les informa que acaba de morir, evento que desencadena el sonido de energía eléctrica al momento de caer el telón del primer acto. Este suceso parece coincidir con el mecanismo por medio del cual se animan los entes imaginados por Phillip K. Dick, y que es el tipo de energía que apertura las acciones de su narración: “Una deliciosa y sutil descarga eléctrica, activada por la alarma automática del climatizador del ánimo, situado junto a la cama, despertó a Rick Deckard” (K. Dick, 2012, p. 13). La energía eléctrica aparece como un estimulante, tanto para la creación como para la destrucción

¹⁷ Aunque es complicado establecer fechas exactas, el *cyberpunk*, como corriente de la ciencia ficción, se gesta a partir de *Neuromancer* (1984) de William Gibson y de la antología *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology* (1986) de Bruce Sterling, que contiene cuentos publicados entre 1981 y 1985.

En los textos se plantea el enfrentamiento pesaroso de los personajes con su identidad y con un presente caótico cuya vía de escape parece ser el camino de un destino funesto.¹⁸ Estamos ante una tragedia, donde "lo trágico recae precisamente en el agotamiento del presente y en la conciencia del ser humano de que no tenemos nada más que el aquí y el ahora" (González, 2005, p. 26).

La postura de Lucía de la Maza (2007)¹⁹ frente a la tragedia contemporánea, a la que asume como teatro de la catástrofe, parece ajustarse al drama de Tario, con una ruina permanente inserta en el absurdo de la cotidianeidad:

La catástrofe no ocurre al final de la obra, cuando Edipo reconoce en sí mismo al hombre que condenó a Tebas, sino mucho antes; la catástrofe, el daño, la ruina, el yerro, es inicial, tiene que ver con el mero hecho de ser parte de un presente absurdo (p. 67).

Estas cuestiones, propias del texto dramático, se relacionan con otra tragedia, la del cyberpunk, que encarna la desolación de una sociedad eclipsada ante un futuro plenamente tecnologizado que la avasalla, la impregna de un sentimiento de vacuidad.

Conclusiones

Tario no define una geografía específica para el desarrollo de las acciones, sin embargo, proyecta el conflicto a los países europeos mediante los apellidos de los personajes: Walzer, Leopardi, Wallenstein, Stephen, Kurtzer, Peterhof, Vasilievich, o incluso a Estados Unidos si tomamos en cuenta los nombres de las empresas del Millonario: *Trust Plastic Corporation* y *Cell and Similars Company*.

El nombre del hotel donde se desarrollan los eventos: "La Lata de Arenques Ahumados", podría ser visto, de forma literal, como un albergue para mantener huéspedes en conservación; una preservación basada en la exposición al humo producto del contacto entre madera y fuego, propia de los alimentos ahumados o, más apegada con los sucesos referidos, de la radiación. Así, desde estos detalles aparece el absurdo, matizado de ironía, de un humor negro con el que el dramaturgo afronta la tragedia.

¹⁸ "una tragedia es, ante todo, una indagación en el conocimiento y una reflexión acerca del dolor que provoca la ignorancia sobre la propia identidad. Azar y destino pueden ser identificados como anverso y reverso de lo mismo" (González, 2005, p. 29).

¹⁹ Su comentario se refiere al teatro de Sarah Kane, estudiado por Diana González, al cual utiliza para caracterizar su propuesta.

El título del texto alude a un sitio en relieve, a la vista privilegiada del albergue desde donde podrá observarse el jardín que representa al mundo, el cual sucumbirá ante la fuerza atómica, convirtiéndose en un infierno. En este punto, es ineludible entender al adjetivo desde la concepción cristiana, según la cual estaría relacionado con el espacio abominable reservado a los pecadores.

La pieza, siguiendo la línea del absurdo que la dirige, culmina con una acción aterradora, destructiva, en la que se denota pesimismo en las acciones de los sobrevivientes, quienes parecieran ajustarse a la espera de un inminente cataclismo. Se trata de seres sin pasado: unos porque parece que sus condiciones cerebrales artificiales no lo permiten, y los otros porque, quizás instalados en una cotidianeidad aletargada o en el duelo, no son plenamente conscientes del mundo en el que ahora perviven. De forma mordaz, estos personajes aparecen como los moradores de este averno; de un jardín infernal y no de uno celestial.

Los errores de la humanidad, que de alguna forma fue capaz de adaptarse a una anterior debacle, provocan un nuevo e inesperado cataclismo: "El firmamento se ha enrojecido, se ha vuelto fosforescente y parece próximo a estallar" (Tario, 2016, p. 453). Esta acción finalmente se completa justo al cierre de la obra: "El firmamento, como un globo que se desinfla, pierde su último fulgor, y en una suerte de penumbra lunar va cayendo lentamente el telón final" (Tario, 2016, p. 454).

Los avances tecnológicos, más que acciones de mejora, aparecen como elementos para propiciar un consumismo atroz del cual depende la supervivencia de seres marginales. Aunque no se hace evidente en el texto, estos desarrollos parecen encaminados, además, al desarrollo de potentes y efectivas armas de destrucción.

Terraza con jardín infernal de Francisco Tario, mediante el absurdo y la ironía, se erige como un drama de ciencia ficción que critica las formas humanas de dominación, de competencia; señala límites reales que concebimos infinitos. La tragedia cyberpunk se manifiesta en un futuro desalentador que parece conducir a la humanidad a un destino funesto.

Referencias

- Balarezo Andrade, D. V. (2022). "Ecocrítica: orígenes y fundamentos". *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (52), pp. 111-124.
- Bert, B. (1989). *Polémica puesta en escena*. El caballo asesinado. Tiempo Libre. Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral. Recuperado de https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=6940

- Chiverto, J. L. (2016a). "Entrevistas con Francisco Tario. I". En A. Toledo (Ed.), *Francisco Tario. Obras completas. Tomo II. Novela, teatro y textos no coleccionados* (pp. 684-687). México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2016). "Entrevistas con Francisco Tario. II". En A. Toledo (Ed.), *Francisco Tario. Obras completas. Tomo II. Novela, teatro y textos no coleccionados* (pp. 687-692). México: Fondo de Cultura Económica.
- de la Maza, L. (2007). "Apuntes sobre tragedia contemporánea". *Apuntes de teatro*, (129), pp. 62-67.
- Dick, P. (2012). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Trad. M. Antón). España: Minotauro. (Obra original publicada en 1968).
- García Única, J. (2017). "Ecocrítica, ecologismo y educación literaria: una relación problemática". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 90 (31.3), pp. 79-90.
- González, D. (2005). "El teatro de Sarah Kane. Tragedia contemporánea". *Pausa*, 22, pp. 25-30.
- Juárez Becerril, O. (2020). "Utopía dramática. Un acercamiento al teatro mexicano de ciencia ficción". *La Colmena*, (106), pp. 31-43.
- Morales, S. (16 de septiembre de 1989). "Ruiz Saviñón rescata el teatro de Francisco Tario". *Proceso* [en línea]. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/153570/ruiz-savinon-rescata-el-teatro-de-francisco-tario>
- Moreno, R. M. (2023). *(Post)Humanidad y alteridad en la narrativa reciente de ciencia ficción de Nnedi Okorafor y Mike Carey (2014-2021)* [Tesis doctoral]. Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca, España.
- Ocaranza, J. O. y Díaz, V. L. (2015). "La ciudad posmoderna representada a través del paisaje urbano cyberpunk". *Revista NODO*, 9(18), pp. 45-58.
- Olguín, D. (2016). "Escenarios, ejercicios, reencuentros". En A. Toledo (Ed.), *Francisco Tario. Obras completas. Tomo II. Novela, teatro y textos no coleccionados* (pp. 664-666). México: Fondo de Cultura Económica.
- Tario, F. (2016). "Terraza con jardín infernal". En A. Toledo (Ed.), *Francisco Tario. Obras completas. Tomo II. Novela, teatro y textos no coleccionados* (pp. 395-454). México: Fondo de Cultura Económica.
- Toledo, A. (2020). "Dos veces Francisco Tario". En A. Amatto, y A. Toledo (Coord.), *Conversa-Tario. Ensayos en torno a Francisco Tario* (pp. 13-39). México: Universidad Autónoma de Querétaro.

Indígenas cambiando el Occidente antiguo: las ucronías reivindicativas de la Historia

Indigenous people changing the ancient West: the vindictive uchronies of History

DOI:10.61820/ha.v5i10.1573

Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal

Universidad Andina Simón Bolívar

Quito, Ecuador

ivan.mendizabal@uasb.edu.ec

ORCID: 0000-0001-6394-4752

Recibido: 02/04/2024

Aceptado: 14/05/2024

Resumen

¿Qué hubiera pasado si las civilizaciones originarias de América hubieran “descubierto” y colonizado Europa? Esta pregunta, por más extraordinaria que sea, está traspasada por la intención de volver la mirada a las culturas indígenas no con una perspectiva romántica, sino con una que inquiere los posicionamientos de muchos grupos sociales que reafirman su cosmopolitismo. Así, la ciencia ficción ucrónica propone distintas formas de respuesta y muestra otra manera de contar la “historia”, probablemente reivindicando o haciendo crítica a la razón occidental. En este artículo se pretende evidenciar cómo, desde dicha racionalidad, ciertos escritores y artistas, intentan repensar el otro lado de la Historia, la de aquellos que deberían tener voz y presencia activa e incluso presencia política que emplace un nuevo *ethos*. Desde los estudios de literatura comparada, exponemos y tratamos de encontrar nexos y tensiones en los discursos de la instalación artística y el libro-álbum de Eduardo Villacís, *El espejo humeante* (Ecuador, 2003); las novelas de Federico Andahazi, *El conquistador* (Argentina, 2006); y de Laurent Binet, *Civilizaciones* (Francia, 2020). Tales obras adelantan una tesis que probablemente tiene que ver con las actuales emergencias indígenas: ¿qué pasaría si efectivamente el gobierno del mundo contemporáneo estuviese en manos de las nacionalidades indígenas? La ciencia ficción latinoamericana y europea pareciera que discuten esta idea desde un horizonte crítico ficcional de notable interés.

Palabras clave: ucronía, nacionalidades indígenas, Historia alternativa, ciencia ficción

Abstract

*What would have happened if the civilizations originating from America had "discovered" and colonized Europe? This question, however fantastic, is pierced by the intention of looking back at indigenous cultures not with a romantic perspective, but with one that inquires into the positions of many social groups that reaffirm their cosmopolitanism. Thus, uchronic science fiction proposes different forms of response and shows another way of telling the "story," probably reclaiming or criticizing Western reason. This article aims to show how, from this rationality, certain writers and artists try to rethink the other side of History, that of those who should have a voice and active presence and even a political presence that establishes a new ethos. Thus, from the studies of comparative literature, we expose and try to find links and tensions in the discourses of the artistic installation and the book-album of Eduardo Villacís, *The art of smoking mirror: el espejo humeante, crónicas* (Ecuador, 2003); the novels of Federico Andahazi, *El conquistador* (Argentina, 2006); and Laurent Binet, *Civilizaciones* (France, 2020). Such works advance a thesis that probably has to do with current indigenous emergencies: what would happen if the government of the contemporary world were indeed in the hands of indigenous nationalities? Latin American and European science fiction seems to discuss this idea from a critical fictional horizon of notable interest.*

Keywords: *uchrony, indigenous nationalities, alternative History, science fiction*

Introducción

Un horizonte se observa ahora con fuerza singular: es el de aquel que desde el siglo XX impugna las estructuras de poder, ahora radicalizado con su *ethos* que encara a Occidente. Es el horizonte de los pueblos y nacionalidades originarias, semantizados con el vocablo 'indígenas'. Como movimiento, lo reconoce Boaventura De Sousa Santos (2021b), en los últimos años,

[...] además de ampliar las luchas sociales, trajeron consigo nuevas concepciones de vida y de dignidad humana, nuevos universos simbólicos, nuevas cosmogonías, gnoseologías y hasta ontologías. Trajeron también nuevas emociones y afectividades, nuevos sentimientos y pasiones. Fueron [ellos] los que crearon las condi-

**ciones para la sociología de las ausencias y de las emergencias
(p. 445).**

Cabe pensar el carácter contemporáneo de las comunidades indígenas o, mejor dicho, de los pueblos y nacionalidades originarias en el interior de los Estados-nación del siglo XXI. Si consideramos que lo contemporáneo es, como dice Giorgio Agamben (2011), "percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede" (p. 22), es claro que estamos aseverando que las actuales sociedades latinoamericanas se ven enfrentadas por la presencia cada vez más política de tales comunidades emergentes a las que, por contradictorio que sea, las naciones con las que conviven aún se resisten en reconocerlas. La tarea, en efecto, es hacer que su luz impugnadora prevalezca como esperanza en nuestros países.

La literatura, en este caso de ciencia ficción, parece postularse como una de las vías y, más aún, lo que se puede sonsacar de ella, tal como se hará acá, con el caso de tres ucronías que tienen que ver con la cuestión indígena o las sociedades originarias. Con ello, también queremos reafirmar el postulado de Jacques Rancière (2011) de "la 'política de la literatura' [que] implica que la literatura hace política en tanto literatura" (p. 15). Se debe indicar que la ciencia ficción y la modalidad de la ucronía igualmente están insertas dentro del pensar político al dialogar con la realidad, al metaforizarla, contra la idea de que tales literaturas representan sociedades y tecnologías fantásticas desconectadas de la realidad a la que podrían referirse. Hacer aparecer las emergencias de lo no-occidental, de lo "indígena", mediante sus formas de pensar, sus objetos y situaciones, dentro de un orden socioeconómico distinto, rodeado tal vez de algún nuevo imaginario, es lo que intentaremos analizar. Se especula que las obras objeto de nuestra mirada tal vez podrían ser, al mismo tiempo, una especie de anticipaciones que hacen vislumbrar una historia diferente, poniendo en primer plano el protagonismo de los pueblos y nacionalidades originarias o, en su caso, ejemplos de una ciencia ficción con historias alternas cuya función sería hacernos conscientes de su presencia real y política, refutando la negación, desde la colonia, que se ha hecho de su historicidad y su rol, además del desprecio de sus formas de civilización, gobierno y cultura.

En este último marco se nos dirá, ¿se quiere hacer una lectura distinta de la ucronía aprovechando la referencia presente de las emergencias de los pueblos y nacionalidades originarias? Es una tentación, más si se considera que, poco a poco, desde el siglo XX en varios países latinoamericanos la presencia indígena es axiomática, siendo el 2019 el año en el que su refutación al modelo colonial occidental irradió con más fuerza lo que ya

se estaba dando. Es decir, la capacidad "no solo de resistir, sino también de negociar, disputar y reformular los discursos provenientes de las elites y las clases dominantes en un intento de consolidar demandas y objetivos propios" (Soliz, 2012, p. 131). No se quiere romantizar, pero sí sugerir, al hervor de las significaciones, la viva y sentida presencia de los pueblos y nacionalidades originarias. La literatura de ciencia ficción y, más aún, la ucrónica con tópicos indígenas, pueden ayudarnos a hacer esta reflexión.

En este marco, nos auxiliamos del pensamiento posabismal planteado por De Sousa Santos (2021a), incluso para confrontar a la literatura latinoamericana en general, cuando esta, hace algún tiempo atrás, realizaba representaciones a veces esquemáticas, exóticas o estereotipadas del indígena a sabiendas de su subalternidad, al igual que también podría conectarnos con autores, situados en el "cosmopolitismo subalterno", que patentizan la epistemología del Sur, en realidad, la "ecología de saberes" (De Sousa Santos, 2021a, p. 41). Si el pensamiento abismal es el que caracteriza a la cultura letrada que se reconoce y se reafirma occidental-céntrica, con sus paradigmas y determinaciones, poniendo a lo Otro en un espacio sin epistemología propia, sin pensamiento distintivo, la propuesta, a sabiendas de que "la diversidad del mundo es inagotable y que esa diversidad todavía carece de una adecuada epistemología, [es que se trataría de evidenciar con el pensamiento posabismal que] la diversidad epistemológica del mundo todavía está por construir[se]" (De Sousa Santos, 2021a, p. 51). Es decir, quisiéramos dar cuenta de que hay ciertos discursos literarios elaborados por algunos autores –sin ser estos necesariamente indígenas–, como los de la ciencia ficción y la ucronía, que podrían identificarse con el citado cosmopolitismo subalterno, los cuales ponen de manifiesto un cierto conocimiento sociocultural emergente y político que estaría entramado en las líneas de determinadas obras, tales como los que son objeto de este artículo. De este modo, parafraseando a De Sousa Santos (p. 52), además pensando en lo que supone es la ucronía con motivos indígenas, ¿no habría entonces en esta modalidad de la ciencia ficción una ruptura radical con los modos occidentales modernos de representar la historia de los pueblos y nacionalidades originarias del continente americano, exponiendo otra lógica y modo de definir el mundo, poniendo de relieve la radicalidad del Otro frente a un estado de cosas?

La propuesta, de acuerdo con lo anotado, desde los estudios literarios comparados, es abordar los nexos, vínculos y tensiones de un grupo de ucronías del siglo XXI. Se trataría de analizar, así, el libro-álbum –relacionado con una instalación artística de tipo museo–, *The art of smoking mirror: el espejo humeante, crónicas* (2003) del ecuatoriano Eduardo Villacís, además de las novelas del argentino Federico Andahazi, *El conquistador*

(2014), y *Civilizaciones* (2020) del francés Laurent Binet. Fueron escogidas por su carácter de contemporaneidad, no solo porque fueron escritas en las primeras décadas de nuestro siglo, sino porque nos hacen pensar en eso que sugerimos: la necesidad de repensar el carácter político impugnador de los pueblos y nacionalidades originarias a través de una literatura no necesariamente canónica. De este modo, con dichas obras quisiéramos volver la mirada a las culturas originarias o "indígenas" bajo la pregunta: ¿Qué hubiera pasado si las civilizaciones originarias de América hubiesen descubierto y colonizado Europa? Tal interrogante, en principio sencilla, junto con la planteada en el párrafo anterior, orientarán este artículo.

Es importante indicar, por otro lado, que en Hispanoamérica la escritura de ucronías no ha sido tan profusa o, como señala Javier de la Torre Rodríguez (2012), sobre todo en Latinoamérica, "al parecer no ha sido un tema preeminente en esta región" (p. 6). Pese a este hecho, hay estudiosos (Areco, 2022; De la Torre Rodríguez, 2012; Guzmán Reyes, 2022; Montenegro, 2020; Pérez Gras, 2021; Pestarini, 2017; Price, 2018; Soares Chaves, 2019) que dan cuenta, acudiendo a ejemplos literarios ya sea de Argentina, Chile, México, entre otros, de la existencia de algunas ucronías cuya politicidad es evidente: si se hubiere dado otro giro en momentos de la historia, la realidad sería otra. En el caso de nuestro trabajo, nos interesan sobre todo las ucronías que implican a actores o sociedades originarias o indígenas y las tres obras escogidas para el caso corresponden a esta orientación. En este contexto hay pocas referencias, incluidas las novelas objeto de nuestro estudio (Álvarez de la Cruz, 2023; Astudillo Figueroa, 2019; Pérez Gras, 2023; Rodrigo-Mendizábal, 2020b y 2022; Soares Chaves, 2019). Este artículo pretende abrir el debate.

I. Historia, narración y literatura

Con la pregunta previamente planteada, el contrafáctico nos sitúa en la ucronía, también entendida como historia alternativa, historia acaso imposible. Desde el presente miramos de nuevo el pasado histórico para plantear dicha interrogante, tal vez de forma "maliciosa" o problematizadora por inconformidad con el devenir actual. Si la utopía mira el futuro políticamente, la ucronía ve con los ojos de lo contemporáneo la historia que debería haber sucedido de otro modo. La pretensión, desde la literatura, es pensar cómo hubiera sido el otro destino probable para el continente americano, impelidos por la oscuridad del presente, a tono del citado Agamben, esta vez queriendo hacer brotar la luz de otra versión de su Historia.

Es bien conocido, en este contexto, que fue Charles Renouvier (2019) quien acuñó el término ucronía en 1857, definiéndolo como una "utopía de los tiempos pasados" (p. 29). Según él, habría la reescritura de la historia

no tal como ocurrieron los hechos, sino cómo idealmente tendrían que haber sucedido, con arreglo a las intenciones políticas del escritor. De ser así, tanto utopía como ucronía poseerían una determinación política en la medida que se trataría, aunque ficticiamente –y también desde lo teórico, porque igualmente la ucronía se escribe por fuera del campo literario, en el campo de las ciencias sociales– de meditar, de sugerir alguna hipótesis distinta, con visos sociopolíticos, cambiando los sucesos, llevándolos a otro cauce y naturalmente a otro final. Con ello se querría poner de manifiesto la “libertad moral” (Charles Renouvier, 2019, p. 29) de los actores concretos de la historia en cuanto a si escogieron o no la decisión correcta o, mejor dicho, si las consecuencias de sus acciones, considerando quizá las decisiones que debieron tomarse en lugar de las ya tomadas, posiblemente son las que llevan a la insatisfacción actual. Geoffrey Hawthorn (1995) lo plantea de este modo: “si tal y tal combinación de causas no hubiera estado presente, o que si tal y tal acción o serie de acciones no hubieran sido llevadas a cabo, las cosas habrían sido distintas” (p. 20).

Aunque todo contrafáctico nos sugiere algún cambio de los sucesos, en las ucronías es el denominado *giro jonbar* que permite el vuelco de la historia por otra con distinto horizonte. De acuerdo con David Langford (2018), el giro o bisagra jonbar fue planteado por el novelista Jack Williamson en su obra *The Legion of Time* en 1938 como un juego de palabras tomando el nombre del personaje John Barr, el cual, mediante la elección de uno de dos objetos, tendría que elegir la dirección hacia un destino u otro, es decir, a uno bueno o a otro malo. Entonces, el giro jonbar supone que, en un momento crítico de la historia del pasado, un acontecimiento divergente sucede y obliga a optar otra ruta que supone una historia más bien alternativa a la real. La cuestión radica en que nos demos cuenta de que, por efecto de dar un giro al acontecimiento bisagra, la historia tiene un sentido diferente a “como sucedió en la realidad” (Valdés Sánchez, 2023, p. 724).

Pero si la ucronía es una historia alternativa, ¿en qué medida dicha historia también podría disfrazar la historia real y reconocida? Aunque hay un debate acerca de que la ucronía estaría más emparentada con la Historia (Singles, 2012, p. 105) o que se trata de un género autónomo incluso de la ciencia ficción y más bien cercano a la fantasía, hay quienes sostienen que, pese a parecerse a la Historia, dado el giro de jonbar y gracias al acontecimiento divergente, la ucronía no se desvincula del género mayor que es la ciencia ficción (Moreno, 2010, p. 80). Es por ello por lo que la ucronía en lengua inglesa es entendida como historia alternativa –*alternate history*– (Csicsery-Ronay, 2008, p. 102; Wolfe, 1986, p. 6). En este contexto, lo primordial es justamente eso: una versión tal vez ficticia de la Historia, en nuestro caso, con una hipótesis diferente, invertida.

Con todo, recordemos la controversia de si un autor de ficciones puede escribir Historia –con H mayúscula–, por más que esta sea una versión con giro diferente. Con Hayden White (2003) aprendimos que hay un vínculo entre Literatura e Historia, y que, aunque en la Historia se cuente sobre las cosas no perceptibles usando para el caso la narrativización, en la Literatura habría un “constructo hipotético” (p. 55) que bien es aprovechado o se entronca con la historia alternativa. Para White, de este modo, “uno de los conceptos clave en los textos de historia alternativa es la duda que arrojan sobre la inevitabilidad del aquí y ahora al mostrar los resultados de la alteración de un cambio histórico” (citado por Thiess, 2014, p. 7). Nos interesa, en efecto, la sospecha por un devenir distinto si las condiciones hubieran sido otras, en nuestro caso, como veremos más adelante, la no existencia de la colonización occidental en América y más bien, inversamente, el desplazamiento de las civilizaciones originarias de este continente hacia el mundo europeo decadente, resultado del oscurantismo que le subsumía. El hecho, de esta manera, es la colonización perpetrada por un grupo social sobre otro. Tal el disfraz.

En cualquier caso, reafirmemos que las ucronías ficcionales que son objeto de nuestro análisis y que comprenden la actoría de pueblos y nacionalidades indígenas las debemos comprender como historias alternativas, constructos hipotéticos que, a nuestro modo de ver, estarían dando la voz a los desplazados de la Historia a la luz de la contemporaneidad de su escritura. El *punto de giro* o el giro jonbar supone ciertamente el encuentro, violento o no, de las civilizaciones originarias –de lo que a la postre se denominará el continente americano– con la civilización occidental establecida en Europa. Con tal giro habría entonces una Historia hipotética que trastoca la Historia de Occidente que se había expandido a partir del viaje de Cristóbal Colón. Así, ¿la ucronía o la historia alternativa de la conquista, o bien, de la invasión y colonización del viejo mundo por parte de las civilizaciones indígenas, puede hacernos cambiar la percepción que tenemos del occidentalismo imperante?

Para nosotros, los latinoamericanos, son muy conocidas las versiones de lo que algunos llaman la “conquista”, o lo que otros denominan la “invasión” española, con la consecuente fundación de un sistema social y político distinto a lo que existía ya en el continente. Cuando los españoles arribaron a esta parte del mundo, una vez que Colón abrió el camino inexplorado hasta 1492, sí había civilizaciones y culturas a lo largo y ancho de lo que en lo posterior se bautizó como América. El problema es que los conquistadores, además de apoderarse de territorios a nombre de la corona, viendo en ellos emplazamientos de riqueza para ser expropiada, desconocieron a tales civilizaciones, imponiendo un régimen colonial

que "no sólo amenazó, sino que extinguió la soberanía de los pueblos indígenas" (Ramose, 2021, p. 163). La desestructuración de los sistemas sociales y culturales de las naciones originarias supuso el imperio de otro esquema de gobierno, de otra cultura con base en cuerpos legales y doctrinarios afines a la religión católica, sin descontar la circulación de enfermedades desconocidas que tuvieron resultados aniquiladores. En otras palabras, el inicio de la modernidad europea en América implicó la puesta en escena del sistema-mundo del capitalismo (Dussel, 2021, p. 318) que, por entonces, dinamizaba a las ciudades europeas.

Enrique Dussel (2021) plantea un esquema que denomina "movimiento violento de la expansión de la modernidad" (p. 305), el cual implica que, a sabiendas de la existencia del mundo originario americano, el mundo moderno europeo hizo la dominación sobre la periferia ejerciendo un acto expansivo, donde el indígena, un *ente*, era una cosa por convertir. Entonces, el horizonte ontológico europeo determinó a dicho *ente* como el Otro, como un alienado. En el contexto del análisis de las obras objeto de este artículo, dicho esquema, en su forma invertida, será importante para denotar lo ucrónico.

En otras palabras, si hubo un movimiento violento de la expansión de la modernidad europea a América, en la literatura ucrónica que analizaremos a continuación, mediante la narración o historización alternativa, podría decirse hipotéticamente que se habría dado un movimiento de expansión civilizatoria de las naciones originarias –las mal consideradas otredades– a Occidente. Esta expansión demostraría la existencia de formas civilizatorias y culturales basadas en otros principios, un *ethos*, con una determinada comprensión de la vida y de la naturaleza, de la organización social y política, llegando quizá a lo utópico, aunque a momentos pensemos que todo acto invasivo y de coloniaje suponga la destrucción violenta de un orden anterior. La salvedad en las ucronías con tono indígena como las que estudiaremos es que sus autores intentan poner de manifiesto la validez de ese *ethos* distinto, probablemente utopista. Así, si seguimos el razonamiento de Dussel en forma inversa, entonces ¿cómo la otredad muestra su autonomía, su autodeterminación, su actoría política y la ejerce sensatamente? ¿Cómo la supuesta periferia penetra y transforma la realidad social y política de quienes finalmente podrían considerarse invadidos o conquistados? ¿Cómo las sociedades originarias, al verse en la oportunidad de cambiar la Historia, pueden enseñar otro tipo de valores, de lógicas de comprensión del mundo? De este modo, consideramos que toda ucronía en sí pretendería comprobar alguna teoría (Barry citado por Hawthorn, 1995, p. 32). Para nuestro caso, esta podría ser cómo el gobierno de los pueblos y nacionalidades originarias podría ser mejor, una vez

que se siente que el modelo occidental es una decepción o está en crisis.

Pues bien, las ucronías que representan las actorías y, en apariencia, la distinta visión sociopolítica de los pueblos y nacionalidades originarias latinoamericanas son tres en el contexto de este artículo: el libro-álbum, *The art of smoking mirror: el espejo humeante, crónicas* (2003) de Eduardo Villacís (Ecuador), las novelas *El conquistador* (2014) de Federico Andahazi (Argentina) y *Civilizaciones* (2020) de Laurent Binet (Francia). Independientemente de la nacionalidad de los autores –ejemplos del cosmopolitismo subalterno, es decir, de escritores que si bien pertenecen a la industria cultural globalizada, sus voces vendrían a ser contrahegemónicas al vehicular el pensamiento indígena si consideramos las tesis de De Sousa Santos (2012, p. 93)–, tal como se constata, se quiso reunir y analizar lo representativo contemporáneo en cuanto a ucronías con la variable de la representación desde el cosmopolitismo subalterno acerca del indígena latinoamericano. La intención es, desde el pensamiento abismal, reflexionar sobre una cierta epistemología otra, es decir, un mundo otro perfilado por las ucronías.

Ahora bien, como ya se ha dicho, si la publicación de ucronías en Latinoamérica no es tan profusa, debemos recalcar que las que comprometen la figuración del poder indígena u originario son además mínimas, algunas incluso escritas por autores no latinoamericanos. Tal es el caso de *La verdadera historia de la Conquista frustrada* (2023), del mexicano Jesús L. Mondragón, que muestra el fracaso de la misión conquistadora de las huestes de Hernando Cortés en el antiguo México y su rendición e integración dentro de la cultura azteca. También está *El juego secreto de Moctezuma o cómo los españoles perdieron la guerra contra los aztecas* (2021) del mexicano Omar Nieto, con similar argumento; o la tetralogía del argentino Edgardo Civallero, *Crónicas de la serpiente emplumada* (I: *El libro del mensajero*; II: *El libro del guerrero*; III: *El libro del heredero*; IV: *Regreso al principio*) (2009-2012), acerca del naufragio de las carabelas de Colón en las costas del Caribe, tras lo cual, años después, los aztecas, estudiando a los navíos y el conocimiento de algunos sobrevivientes, conquistan Europa. A su vez, está la novela de ciencia ficción dura, *Observadores del pasado: la redención de Cristóbal Colón* (1998) del norteamericano Orson Scott Card, en el que unos científicos e historiadores del futuro, frente al deterioro que el mundo vive y valiéndose de una máquina, pretenden cambiar el pasado, hecho que se realiza experimentando con el viaje de Colón hasta hacerlo fracasar y salvar a la población indígena, promesa de un devenir mejor. Finalmente se encuentra la obra de teatro *Los indios estaban cabreros* (1958) del argentino Agustín Cuzzani, cuyo argumento parece haber inspirado a Andahazi (Pestarini, 2017, p. 425) para

escribir su novela que analizaremos, acerca del arribo de aztecas a Europa antes del viaje de Colón.

Habría que incluir en este mapa una novela ecuatoriana de inicios del siglo XX, *Guayaquil, novela fantástica* (1901) de Manuel Gallegos Naranjo, sobre un Ecuador nombrado como “Bello Edén”, gobernado por el inca Guayaquil, hijo de los fundadores incas de la civilización de la mitad del mundo, Guayas y Quil. Se trata de un gobierno que permite el desarrollo fructífero del país hasta el siglo XX, donde se puede apreciar el desempeño de los acaudalados, de una industria dinámica y de una ciencia innovadora que lleva a que el mundo cambie su destino, dado el ejemplo del tipo de gobernanza ejercido, con un *ethos* progresista; esta novela, aparte de ucronía es una utopía (Chávez, 2020; Rodrigo-Mendizábal, 2020a; Rodríguez Pappé, 2020).

En el contexto de la novela gráfica, hay que citar a la trilogía del ucraniano Igor Baranko, *La danza del tiempo* (I: *El beso de la serpiente*; II: *El arma de los demonios*; III: *Las tres reinas sin rostro*) (2008), donde se narra el descubrimiento de Europa por parte de los indígenas norteamericanos. A su vez, están los dos tomos de *Luxley* (I: *El ojo maligno*; *Santa Inquisición*; *La sangre de París*; II: *El sultán*; *El nuevo mundo*) (2010) de la francesa Valerie Mangin y del español Francisco Ruizgé, acerca de cómo los aztecas y mayas conquistan la Europa medieval imponiendo su cultura.

¿Qué es lo que se puede decir de las obras citadas? Brevemente, se trata de un conjunto aproximado de lo que podría ser un mapa de ucronías que tienen que ver con lo indígena, sus roles en el marco de una historia alternativa, su presencia y actoría como alternativas en contextos de conflicto –¿no es la Historia en realidad la pregunta acerca del conflicto emergente?– Además, salen de los esquemas tradicionales donde los conquistadores tienen protagonismo y muestran a los pueblos y nacionalidades originarias con una voluntad autodeterminativa sugerente; esto también permea lo que se analizará a continuación.

II. Tres ucronías

Entrando en materia, brevemente reseñaremos los contenidos de *The art of smoking mirror: el espejo humeante, crónicas* de Villacís, *El conquistador* de Andahazi y *Civilizaciones* de Binet.

The art of smoking mirror: el espejo humeante, crónicas es un libro-álbum que acompañó en su momento a un museo itinerante. Ya desde su título en inglés se indica que el libro es “el arte de...”, enunciación que no aparece en el título en castellano en la misma carátula del volumen. Es decir, este vendría a ser la visualización y la crónica –con imágenes, fotografías, anotaciones, mapas y dibujos–, de la llegada de Colón y sus huestes a las

costas mexicanas, los cuales pretendían hacerse pasar como actores de algún espectáculo, dados sus atuendos extraños. Así, se los apresa acusándolos de ser migrantes indocumentados que no respetaban las convenciones establecidas de la sociedad y la cultura aztecas; tan pronto se les descubre que portan armas misteriosas, son juzgados de extremistas:

Se sospechaba que los extranjeros eran terroristas mayas disfrazados en trajes circenses. Eventualmente fueron multados por una serie de infracciones. Entre ellas estaban: falta de ornamentación con plumas apropiadas, uso ilegal de vello corporal y negarse a responder a las autoridades en un idioma entendible (Villacís, 2003, p. 7).

Aunque el libro compendia las evidencias de lo que quedó de los indocumentados encabezados por Colón por querer entrar a Abya-Yala, al mismo tiempo es la representación narrativa y visual de cómo para los aztecas estas se constituyen en documentos de una posible civilización a la que ven desde un punto de vista estratégico, como "almas para los sacrificios a los dioses y [...] esclavos para impulsar su próspera economía" (Villacís, 2003, p. 5), civilización que debe ser pronto conquistada. Para su empresa analizan las cosas foráneas que traen los migrantes, aprenden de los mapas y emprenden una travesía militar-civilizatoria que los lleva a Europa para conquistarla y luego volver a fundarla como A-méxica, instaurando por fin una civilización y una cultura nuevas, hecho que para los europeos fatalmente ya estaba anunciado en el marco de una profecía del "Libro de las Revelaciones" –el *Apocalipsis* de la *Biblia*–, en sentido que su mundo tendría que finalizar para abrirse o dar paso a uno nuevo (Villacís, 2003, p. 17). De esta manera, *The art of smoking mirror: el espejo humeante, crónicas*, es un documento testimonial gráfico, una memoria que acompaña al museo donde estarían las evidencias de ese momento en el que la Historia tuvo otro fin en beneficio de los aztecas.

La exhibición museística de *El espejo humeante* se dio consecutivamente desde 2003 en Estados Unidos, México y Ecuador; su última representación fue en 2014 en el Centro de Arte de Quito-Ecuador. Tanto la exposición como el libro *The art of smoking mirror: el espejo humeante, crónicas* supondrían "vivir" la ucronía pensando un mundo nuevo azteca en A-méxica tras el descalabro de la empresa de Colón. Con la exhibición y el libro se acreditaría que sí hubo una expansión civilizatoria –siguiendo el planteamiento de Dussel en forma inversa– iniciada con la llegada a las costas europeas de una gigantesca barcaza con la cabeza de la serpiente emplumada y luego con el cambio sociocultural que se observa años

y siglos después, cuando se analiza la vida cotidiana de la A-méxica postconquista: el periplo azteca en realidad había acabado con la oscuridad que subsumía a la vieja Europa, estableciendo en ella un mundo feliz y utopista.

Por su parte, *El conquistador* es un libro en tres partes, numerado del 1 al 3 –con sus respectivos capítulos–, precedido de una con el denominativo de 0. Esta parte 0 es una condensación de la historia, al mismo tiempo que una memoria de la vida de Quetza, el protagonista, el héroe que habría descubierto Europa mucho antes de que los propios europeos vinieran a la que se llamará luego América. En este contexto, a Quetza se le presenta como un adelantado en su tiempo, así como un innovador e inventor, un observador de los cielos y un navegante hecho a la fuerza toda vez que es desterrado de su tierra mexicana. Cuando llega al viejo mundo, en realidad se le pinta como alguien que “estableció contacto pacífico con sus moradores” (Andahazi, 2014, p. 11), figuración que no impide pensar en él como un líder con don de gentes a la par que un estratega.

De acuerdo con esta introducción, *El conquistador* sigue un curso lineal –las partes 1 y 3, interrumpido por la parte 2 que es un diario o bitácora de viaje– sobre Quetza desde su niñez, cuando es educado por un sacerdote, contra lo que se hace en el Imperio –se conoce con detalle acá la cultura, el modo de vida y el pensamiento de los mexicas–, a ser un astrónomo, un científico, un visionador del futuro, un pensador crítico, hechos por los que se llena de enemistades y es expatriado, lo que lleva allende el mar, más aún cuando de este no se conocía nada. Por lo tanto, Quetza tiene la ocasión de poner en juego sus conocimientos, sus intuiciones sobre el mundo esférico –que es una tesis que defiende con fervor–, sobre otras latitudes, además de sus inventos; es ayudado por los huastecos, civilización y cultura extra fronteras del mundo de donde él proviene. Con todo este bagaje, llega a una tierra para él extraña –que inicia con la antigua España, a la que los viajeros denominan Tochtlan–, dominada por el cristianismo, dogma que a Quetza le parece algo rara por la adoración a un cuerpo crucificado y muerto, y unos rituales de sacrificio o quema de brujas que no tienen sentido para él. Esto no le impide acomodarse en el corazón de las diversas sociedades europeas hacinadas y feas, y otras con sus edificaciones y maravillas desconocidas, entre animales, frutas y plantas; es decir, hace una cartografía y va testimoniando lo que ve con asombro. De alguna manera, Quetza también va comparando su mundo con el europeo de entonces, dándose cuenta de que la vida occidental está determinada, si bien por la religión, sobre todo por la ambición y por la riqueza. Por otro lado, él tiene un mapa de todo el orbe que quieren poseer los reyes de España, mapa que a última hora será dibujado a medias para dichos mo-

narcas ante la presencia de Colón. Quetza, creyendo haber conseguido la información sobre Europa –conocida entonces como Cuauhtollotlan– retorna a su patria con la esperanza de informar al emperador e iniciar la verdadera conquista y expandir el Imperio, pero es desconocido en su tierra porque todas las pruebas de su viaje desaparecen. De nuevo es desterrado a tierras huastecas, ya sin certezas, y abraza la idea de que algún día llegarán más bien los españoles a conquistar el mundo azteca.

En cuanto a *Civilizaciones*, es un volumen dividido en cuatro partes. La primera, titulada “La saga de Freydis Eriksdottir” recoge las noticias sobre viajeros vikingos que habrían llegado a un continente desconocido mucho antes que Colón. Los que quedan de la expedición no solo instalan una colonia en lo que posteriormente se denominará Norteamérica, sino que además bajan a Suramérica, contactando sin problemas con las comunidades y civilizaciones que encuentran. En la segunda parte, “El diario de Colón (fragmentos)”, Binet parafrasea la bitácora de Colón y, a la par, da una versión distinta de su periplo. Así, nos enteramos de que su viaje es un fracaso, no tanto porque naufrague, sino por la tripulación que se enferma, o se comunica mal con los indígenas de las tierras de Cuba, o porque estos les han ido obligando a renunciar a sus hábitos; el problema se suscita cuando uno de los tripulantes mata a uno de los líderes. Colón es apresado y se queda solo, aunque hay una niña, Higenamota, que le asiste y él, en reciprocidad, le enseña el castellano. La tercera parte, “Las crónicas de Atahualpa” nos sitúa en el reino de los Quitus, con la guerra entre dos hermanos, Huáscar, emperador inca, y Atahualpa, emperador quitu. La guerra conduce al exilio a Atahualpa, su familia y sus huestes, hasta recaer en la isla de Cuba. Allí se topan con los taínos, civilización guerrera y amigable, los cuales les entregan los vestigios de la cultura de Colón. Atahualpa se alía con los isleños y aprovecha de los conocimientos de Higenamota para remontarse a Europa; ella será entonces una eficaz traductora. Ya en el viejo continente, Atahualpa se da cuenta de que hay un estado de conmoción donde hay asaltos, invasiones, ciudades cercadas; la cuestión religiosa además es determinante en cuanto al sectarismo y su violencia. Así, el emperador quitu comienza a elaborar su estrategia que supone hacer alianzas, apaciguar las culturas y religiones disímiles, cambiar formas de existencia y entablar un diálogo. Sabemos que él tiene un interés expansionista y el deseo de erigirse emperador europeo, cosa que por fin lo consigue fundando el reino del Quinto Cuarto, una utopía bajo el gobierno de Atahualpa, definida como “una era de concordia y prosperidad” (Binet, 2020, p. 366). Claro está que esta utopía no dura mucho gracias a un atentado contra su vida. Un hecho sugestivo que se da en la novela es que una vez que Atahualpa ha empezado a instaurar un nuevo régimen

aparecen en las costas las embarcaciones de los aztecas, los cuales toman Francia. La cuarta parte, "Las aventuras de Cervantes" supone la historia de Cervantes antes de escribir *El Quijote*. Aun cuando hay anarquía tras la muerte de Atahualpa, él participará en la "Batalla de los Cuatro Imperios"; en el camino se encontrará con un griego, Domenikos Theotokopoulos, y luego con El Greco, y con estos, tras caer prisioneros y luego liberarse, van a parar a México ofreciéndose de pintores y escritores.

Desde la perspectiva comparada que metodológicamente asumimos, primero reconozcamos que las tres obras se presentan como crónicas. La estrategia de la crónica es la de relatar ordenada y consecutiva los hechos, más aún si es un viaje, es decir, hacer un "informe del pasado o la anotación de los acontecimientos del presente, fuertemente estructurados por la secuencia temporal" (Mignolo, 1993, p. 75). Los autores de las obras literarias citadas acuden a esta estrategia para asemejar sus trabajos a las viejas crónicas de Indias, aunque esta vez el tono es disyuntivo, según toda ucronía, ya que la conquista a Europa es ejecutada por los navegantes y ejércitos de nacionalidades originarias de Abya-Yala. Si las descripciones de viajes, sin descontar las cartas y los informes de encuentros con personas o culturas en los tiempos de los colonizadores, eran relatados en forma de crónicas, de lo cronológico se derivaba, en el relato, el detalle de las cosas, de los hechos, de los lugares vistos y sus pormenores. Esto se evidencia en las tres obras literarias, donde hallamos el inventario de costumbres, de hechos y genealogías: de tal forma que, por ejemplo, en *Civilizaciones*, Binet nos hace saber que el viaje de Atahualpa al final deja una herencia cultural y de raza imbricada con la que existía en Europa.

Por otra parte, se entiende que las crónicas coloniales fueron predecesoras de la Historia, o que se asemejaban a esta (Mignolo, 1993, p. 76) aunque se les critique la falta de rigor investigativo. Su naturaleza, en todo caso, era ser un "informe de lo visto o lo aprendido por medio de las preguntas" (p. 75) que haría alguien a determinados testigos, vistos como informantes o el mismo narrador, cuando trataría de comparar su realidad con la realidad distinta y posiblemente exuberante. Mediante esta técnica se trataba de contar la verdad porque existía el testimoniante, el agente que estaba ante los hechos vividos y los transmitía a otra persona, o alguien que, viviendo los hechos en sí, oficiaba de escritor-relator de la realidad. Cualquiera sea la figura, en el seno de la crónica siempre hallamos a alguien que estaba presentando la "Historia" "verdadera". Así, la crónica antigua testimoniaba o probaba, mediante palabras –y en ciertos casos dibujos y mapas–, lo que se observaba y experimentaba incluso a nivel emotivo. La estrategia de la crónica en las ucronías de Villacís, Andahazi y Binet implica este sentido: son libros que involucran documentos testimoniales

que presentan/representan la “verdad histórica” de la conquista o invasión indígena de la Europa en el momento en que esta estaba experimentando una crisis o un apocalipsis:

¿Coincidencia o quizás destino? Europa era víctima de la plaga negra un año antes de la invasión. Ese acontecimiento fijó una actitud sombría en los nativos del Este quienes vieron en él un mensaje del Apocalipsis, el Fin del Mundo. Es así que los sobrevivientes de la epidemia pensaron que la flota era el Ejército de su Dios que venía a castigar a la humanidad según lo anunciado por su religión” (Villacís, 2003, p. 17).

Los autores entonces se presentan como los agentes y testimoniadores de la realidad, imponiéndose además el rol de cronistas que escriben la nueva “Historia” que quieren dejar a las sociedades actuales. Aunque ellos vengan de culturas occidentales –hecho que también puede leerse como una impostura cuando forjan otra “historia” redimiendo a los indígenas–, su posicionamiento es claro en sentido de ser “cosmopolitas subalternos”, es decir, actores que procuran reivindicar los valores de las culturas y civilizaciones despreciadas oponiéndolas con las de los europeos. Por ejemplo, leemos en la versión de Villacís:

De todas las religiones practicadas por los nativos de la antigua Europa, la más peculiar era un culto llamado Cristiandad. Es la única religión que se conoce, donde en lugar de practicar sacrificios humanos a los Dioses, el Dios es sacrificado a los humanos. Tal distorsionada visión del orden del Universo indudablemente jugó un rol en el extraño comportamiento de los primitivos” (2003, p. 19).

O en Binet, refiriéndose a la transformación societal que implicaba una redistribución de la tierra, del trabajo y de la apreciación de la vida en comunidad:

Esta vasta empresa de redistribución tuvo repercusiones en toda la sociedad [europea]. Muchos sacerdotes católicos abandonaron al dios clavado para cambiar sus iglesias por templos del Sol, con el fin de beneficiarse del nuevo sistema. Por las mismas razones, los conventos se transformaron en casas de mujeres distinguidas (2020, p. 253).

Descubrimos así que el imperio de la religión es parte de la decadencia y de la segregación; las crónicas de la transformación de la sociedad europea por efecto de la colonización de los originarios de Abya-Yala tienen un sesgo social, por no decir socialista.

Por otra parte, señalemos que la crónica colonial era una memoria precisa, detallada en un documento –no era un diario personal– para ser entregada a unas autoridades, tal como en su momento lo remarcaron los reyes de España a Colón: “facer memoria de todas las dichas islas, y de la gente que en ellas hay y de la calidad que son, para que de todo nos traigas entera relación” (Fernández de Navarrete, 1858, p. 427). Para el caso, los libros de Binet, Andahazi y la instalación artístico-museística con el libro-álbum de Villacís lucen como si fueran las “memorias” de los acontecimientos. Si las obras que analizamos son crónicas o informes de “conquista” de los indígenas viajeros en el viejo mundo, en el mismo sentido que insinuara Mary Louise Pratt (2010, pp. 38-39) –y parafraseándola– tales obras entonces vendrían a ser discursos ficticios del expansionismo imperial indígena que revelarían las dinámicas de sus poderes y formas de apropiación.

En las obras de Villacís y Binet, los actos de invasión y conquista indígena en Europa no eximen a la violencia, pero mostrándola justa; en Binet Atahualpa es un estratega, un pensador, uno que sabe hacer alianzas –lo mismo que Quetza en la novela de Andahazi–. El contexto en todos los libros es que en Europa lo decadente abre la puerta para la imposición de un gobierno que sabe repartir la riqueza, que organiza la fuerza de trabajo, incluso que elimina la idolatría religiosa. Asimismo, cuando se exponen imágenes, mapas –sobre todo en la obra de Villacís que, en efecto, es una obra gráfica–, se contrastan las razas –las de nuestro continente, de piel cobriza, oscura, con una belleza singular, frente a las europeas, blancas, pálidas, con expresiones a veces siniestras: “Los aztecas hallaron extraña la gran palidez de los nativos. Corría el rumor de que algunos de ellos eran tan pálidos que eran parcialmente translúcidos y que uno podía ver sus órganos internos” (Villacís, 2003, p. 39)–, o se insertan “diarios” o anotaciones de los conquistadores indígenas, por los cuales los autores intentan que los lectores latinoamericanos –y esto también es una glosa a Pratt– sintamos que somos parte del proyecto planetario como sujetos domésticos del Imperio narrado que transformó Europa (2010, p. 24).

En dicho marco, ¿quiénes vendrían a ser ahora los solicitantes de las crónicas? Los autores de las obras literarias y el museo saben que nosotros los lectores seremos los que den fe directa de la supuesta realidad narrada. Por eso escriben pormenorizadamente los hechos, sobre todo la vida de quienes fueron parte de nacionalidades originarias, para hacernos entender que la “conquista” indígena a Europa era justa y necesaria. De ahí

que sus versiones sean en formato de libro y, además, como instalación museística en el caso de Villacís. Los lectores, mediante el pacto de veracidad –yendo más allá de la verosimilitud narrativa–, estamos obligados a “vivir” la ucronía, como es el caso del museo de Villacís y su libro-álbum-memoria-crónica, o “saber” que habría otra Historia, esta vez contada desde la visión de los supuestos vencidos, los Otros. Así, consideremos lo dicho sobre la crónica, la memoria y lo histórico. Andahazi escribe de este modo en *El conquistador*:

Lo que sigue es la crónica de los tiempos en que el mundo tuvo la oportunidad única de ser otro. Entonces, quizá no hubiesen reinado la iniquidad, la saña, la humillación y el exterminio. O tal vez solo se hubiesen invertido los papeles entre vencedores y vencidos. Pero eso ya no tiene importancia. A menos que las profecías de Quetzal, el descubridor de Europa, todavía tengan vigencia y aquella guerra, que muchos creen perteneciente al pasado, aún no haya concluido. Hasta la fecha, sus vaticinios jamás se equivocaron (2014, p. 13).

Si bien, comprendemos entonces que las ucronías pasan a ser historias alternativas gracias a ese mismo pacto mencionado, tenemos que creer que, en efecto, hubo y hay una Historia diferente, alternativa y, más aún, en el contexto contemporáneo donde las reivindicaciones indígenas están presentes. Hay que entender que las ucronías señaladas pueden ser otra vía de explicación del poder que aquellas civilizaciones tuvieron y que históricamente se les redujo, si no es que lo habían hecho desaparecer. Las novelas y la instalación artística, por lo tanto, desde el punto de vista de la crónica ucrónica, tendrían un valor reflexivo.

Consideremos ahora un segundo aspecto. Es el relacionado con la temporalidad, que es parte también de la estrategia de la crónica colonial: las obras citadas también señalan un antes y un después, o nos sitúan en algún siglo o años previos o posteriores a 1492. Así, esta última fecha es el indicio para dar paso al giro de jonbar.

Ese antes, lo precedente de todos los sucesos, está bien detallado sobre todo en *El conquistador* y *Civilizaciones*. En estos se narra que siglos antes ya hubo viajeros, tal vez desde Europa –u otras latitudes– hacia lo que quizá se llamaba Abya-Yala. Por ejemplo, se explica en *El conquistador* que

[...] huastecas y mexicas tenían una historia común. También ellos provenían de una tierra lejana y fueron conducidos por un sacerdote hacia aquellas playas. Lo mismo que los mexicas, ignoraban dónde estaba su lugar de origen. Sin embargo, tenían una sola certeza que

a Quetza le resultó una revelación: estaban seguros de que sus ancestros llegaron hasta allí a bordo de una gran embarcación con la que cruzaron el mar (Andahazi, 2014, p. 113).

En *Civilizaciones*, el autor toma como referencia a la hija de Erik el Rojo, Freydis Eriksdottir, navegante que habría descubierto las tierras de Vinlandia –hoy Norteamérica– y que dieron lugar, en la literatura real, a las *Sagas de Vinland*. Los vikingos, a la cabeza de Freydis, entablan relaciones de amistad y comparten enseñanzas y tecnologías con las sociedades con las que contactan, hasta llegar a Cajamarca, donde ella se corona como la reina amada de los lambayeques (Binet, 2020, p. 36). Nos damos cuenta con estas iniciales crónicas dentro de las ucronías, incluso considerando ciertos estudios que se han popularizado respecto a que Colón no fue el primero en llegar al continente de Abya-Yala, de que hubo antiguos viajeros o que las culturas originarias no aparecieron de la nada. Habría huellas y descendencia de otras civilizaciones en las tramas de las obras literarias que van a tener una función mediadora que recordaría que, desde tiempos pretéritos, hubo contacto sin fines de enriquecimiento o de ejercicio del derecho de posesión de tierras derivado por el acto de conquista delegada por los reinos de origen (De Sousa Santos, 2021a, p. 11). Es decir, Villacís, Andahazi y Binet más bien postulan que hubo relaciones de carácter intercultural o de intercambio que derivaron en fundaciones de familias y, con ellas, de nuevas generaciones que engrandecieron a las civilizaciones y culturas existentes, haciéndolas despuntar más.

Pensemos en un tercer aspecto. Luego de la referencia de un pasado sociocultural sin conflictos, ya sea de aztecas, de incas o de quitus, más bien en diálogo intercultural con viajeros extra Abya-Yala, se pueden describir con las obras señaladas tres versiones de la historia alternativa que mostrarían lo que los pueblos indígenas hicieron una vez que supieron que allende el gran mar había otros territorios. Y aquí se erigen los contextos sociohistóricos que permiten el surgimiento de los personajes que serán los que llevarán a cabo tal empresa.

Dos obras tienen como personajes a miembros protagonistas de la civilización azteca o mexicana, y la otra a un personaje del reino de Quito. Tanto en las obras del ecuatoriano Villacís, *The art of smoking mirror: el espejo humeante, crónicas*, y del argentino Andahazi, *El conquistador*, los aztecas son representados como culturas avanzadas, con sus rituales establecidos, normados y practicados, con sus tecnologías y formaciones sociales aunadas alrededor de los preceptos de los dioses fundadores, en particular Huitzilopochtli. Todos han erigido pirámides, hacen sacrificios por mandato divino, cultivan la vida y la muerte por igual, además de que son

guerreros por naturaleza. Sin embargo, en *El conquistador*, Quetzal, aunque es educado desde niño por un sacerdote, lo que le lleva a tener toda esa herencia sociocultural de su nación resulta ser diferente, causa que le lleva al destierro, hecho que, por otro lado, le permite viajar. Algo que le caracteriza –y esto puede leerse metafóricamente como herencia de su cultura y sociedad– es ser justo en la repartición y el respeto por los poderes, hecho que no se podría ver nunca siquiera en las formaciones militares de los occidentales, donde las jerarquías implican exclusión y hasta clasismo. En este sentido, cuando Quetzal va a emprender su travesía, sabe que es mejor dosificar las fuerzas:

El propósito de tal formación tenía por objeto no solo ser ecuánime en cuanto a la distribución de cargos para cada grupo, sino que, al establecer mandos compartidos, cambiaría la lógica horizontal de los grupos antagónicos por una lógica vertical en la que un grupo no quedaría subordinada al otro (Andahazi, 2014, p. 122).

De lo que se trata es de poner en evidencia un pensamiento estratégico, congruente con el establecimiento de un poder, si bien repartido, al mismo tiempo compartido, donde todos tienen corresponsabilidad. Ahora bien, mientras en el mundo azteca el imperio de la autoridad y la tradición operan, en el mundo inca-quito la cuestión es otra. En la obra de Binet, *Civilizaciones*, el inca Huáscar mantiene una guerra con su hermano, Atahualpa, soberano de los quitus, por lo cual estos abandonan sus territorios. En términos históricos, esta confrontación permitió que las huestes españolas la aprovecharan, llevando a la muerte a Atahualpa y casi al fin de la civilización inca que, se dice, había subyugado a los quitus, integrándola a su Imperio. En forma alternada, la novela de Binet expone que los incas, con Huáscar, sí guerreaban por volver a reintegrar los dominios quitus, al punto que Atahualpa “dio la orden a su mejor general, Rumiñahui *Ojo de Piedra*, de que quemara su ciudad [y pensó que] cuando Huáscar se apodere de Quito, no encontrará en ella más que cenizas. Atahualpa no vertió ni una lágrima. Se fue más al norte, más allá de las fronteras del Imperio” (Binet, 2020, p. 96). Conocemos así que el reino de los quitus, con sus poblaciones, sus edificaciones, sus medias pirámides, sus sembríos, etc., se destruyeron, lo que no impidió que lo fundamental de la cultura quito se perdiera del todo con la huida hacia nuevas tierras. Esto es, su estructura social a la cabeza de Atahualpa, sus concubinas, sus sacerdotes, sus generales de guerra, sus huestes, sus vestimentas, sus rituales y, sobre todo, su cosmovisión, los que se transponen a Europa hasta ser parte del futuro imperio del Quinto Cuarto que el quito fundará, aprovechando además a la civilización europea existente.

De acuerdo con las anotaciones planteadas, en cuarto lugar, ¿cómo se plantea el giro jonbar para que la ucronía tenga historicidad? Reiteremos que cada obra supone alguna versión alternativa de la Historia. En *The art of smoking mirror: el espejo humeante, crónicas*, los aztecas hacen fracasar el proyecto de Colón y sus huestes; los toman presos por ser inmigrantes ilegales, conocen sus armas y, particularmente, los mapas de navegación. Se confirma que allende hay territorios y, cumpliendo el mandato de Huitzilopochtli, se lanzan a colonizar el continente europeo para tener "más almas para los sacrificios de los dioses y más esclavos para impulsar su próspera economía" (Villacís, 2003, p. 5). Cuando logran el objetivo, transforman el continente: construyen pirámides, persiguen a los ídólatras del cristianismo e, incluso, renombran la región como *A-méxica*.

En la versión de *El conquistador*, el joven Quetza, inventor, se lanza a buscar nuevas fronteras y, claro está, se topa con Europa o lo que él llama Cuauhtollotlan. El efecto se da cuando él es desterrado y se encuentra con una civilización afín a la que organiza y redistribuye el poder, con la cual se lanza al mar desconocido. Sabemos de este modo que lo han desterrado "estratégicamente", porque ciertos gobernantes aztecas quieren también detener la profecía de una "gran guerra de los mundos" tal vez propiciada por invasores extranjeros. El destierro para Quetza es una oportunidad que tiene que ver entonces con lo prospectivo (Moreno, 2010, p. 258): se trataría de ir "en busca del futuro" (Andahazi, 2014, p. 105). Cuando llega a Cuauhtollotlan, Quetza y sus tropas se convierten en diplomáticos de un Imperio desconocido y, como tal, adelantan acuerdos de libre comercio, de intercambio cultural, aunque también avasallan a ciertos reinos que se le oponen.

La versión de *Civilizaciones* nos pone ante el hecho de que Atahualpa y sus huestes van a Europa, no sin antes heredar de los taínos de Cuba los diarios y mapas de quien fuera el prisionero Colón, tras fracasar en su misión colonizadora. En el continente europeo, Atahualpa ve que hay una devastación por las enfermedades, por la persecución de inquisidores a la población y, además, por los reinos corrompidos por el poder. Todo ello llevará a Atahualpa a ser reconocido como rey, a refundar a Europa con el nombre de Quinto Cuarto, a cambiar las costumbres locales, a postular la tolerancia entre religiones, siendo la religión base el culto al dios Sol, así como a hacer alianzas e instaurar, cuando ya se ha declarado la *pax incaica*, una utopía próspera (Binet, 2020, p. 366). Sin embargo, las amenazas persisten, sobre todo de los aztecas que conquistan Europa y ocupan ciertos territorios, además de los "republicanos" que quieren refundar Europa, desconociendo a la utopía de Atahualpa (p. 381), reinstaurando el sistema opresor que había llevado a Europa a su descalabro.

Conclusiones

Tratemos ahora de objetivar el discurso ucrónico literario, al aplicar el esquema de Dussel en forma inversa. En este sentido, digamos que, si el viaje de Colón a América tenía tras de sí la expansión posterior de la naciente modernidad, en las ucronías el movimiento de los indígenas hacia Europa supondría otro proyecto. Así, el ficticio y alternativo movimiento de expansión de los pueblos originarios hacia Occidente no tiene la determinación de la modernidad, sino más bien de lo que se puede denominar *transmodernidad*. Si la modernidad implica el occidental-centrismo que modelaría el destino de las naciones hacia el capitalismo deshumanizador, la *transmodernidad* supone la "pluridiversidad como proyecto universal" (Grosfoguel, 2021, p. 406), que además es liberadora de todo orden disciplinario, dogmático y totalitarista. Planteémoslo de otra manera: la utopía de la historia, más aún desde la perspectiva de la ucronía, sería la coexistencia de mundos posibles con sus epistemologías propias y en diálogo.

Según Dussel (2014), la *transmodernidad* sería una nueva edad del mundo donde se prioriza la existencia de la vida, en tanto el trabajo y la propiedad no tienen ya el significado actual, donde además hay un diálogo transcultural y creativo (pp. 187 y 220). Es posible apreciar este modelo en todas las novelas ucrónicas objeto de nuestra reflexión: lo que importa es un *ethos* basado en la repartición de la riqueza, el respeto de lo diferente, el cultivo de la alianza y la unidad, en que exista la conciencia sobre el bien común en lugar del individualismo, de la propiedad privada y del trabajo esclavo. Asimismo, los aztecas e inca-quitus que van a Occidente no persiguen fines especulativos, tampoco les interesa el capitalismo emergente ni las posesiones, claves de la modernidad capitalista (Echeverría, 1991, p. 89). Desde un punto de vista político, mientras los "nativos" europeos codician el oro o son acosados por la religión cristiana, es decir, son alienados por el sistema del capital y de la religión, a los indígenas más bien les interesa el contacto social, el conocimiento y la interculturalidad, "el reconocimiento recíproco y la disponibilidad para el enriquecimiento mutuo entre las diferentes culturas que comparten un determinado espacio cultural" (De Sousa Santos y Meneses, 2014, p. 1). Incluso al lado de los edificios occidentales surge otra arquitectura, o estos se hibridan; así, en A-méxica, "sus elegantes edificios se elevan fieles a los cánones clásicos de la cultura occidental, es decir, las antiguas tradiciones olmecas y toltecas, culturas madres de las artes liberales" (Villacís, 2003, p. 42). ¿Acaso esto no se da cuando el *Otro* entra/compenetra amistosamente al seno de lo ya instaurado? O en palabras de Villacís, ¿la imbricación sociocultural acaso no abre el camino de las artes nuevas, de la ciudad nueva?

De acuerdo con lo dicho, en el modelo de Dussel el mundo indígena era avasallado por el mundo moderno europeo. Digamos ahora que, como se lee en *Civilizaciones* de Binet, más bien el mundo europeo es transculturado, es decir, hay intercambio, hay *cópula genética*, según los postulados de Fernando Ortiz (1963, p. 103) o, como expone *The art of smoking mirror: el espejo humeante, crónicas* de Villacís (2003), en este mundo, una vez que es A-méxica, prevalecen los "principios justos y universales" (p. 42), dando paso a un liberalismo utópico que además es integrador en el que lo indígena innova y lleva la innovación. En el mismo sentido, en *El conquistador*, la odisea a través de un mundo decadente es aprovechada por Quetza para dejar la semilla del cambio. Nótese incluso que él se presenta como un actor sociopolítico que pretende alianzas, que, con miras en un futuro, vistiéndose además de diplomático (Andahazi, 2014, p. 244), quiere abrir las puertas para un intercambio más eficaz entre naciones: "su interés por la unificación del mundo no era sólo estratégico: al otro lado del mar había quedado la mujer que amaba" (Andahazi, 2014, p. 12). Aunque en principio había hecho una avanzada en Europa creyéndose conquistador, a la par es conquistado por una mujer, metáfora, en realidad, de que había sido conquistado por un mundo nuevo que quería imbricarse con el suyo. ¿Qué hubiera pasado si dos mundos nuevos se hubieran fundido? De hecho, la Tierra sería grandiosa, colegimos.

En las ucronías analizadas no hay absolutismo, sino cambio, evolución e intercambio: los europeos saben que se debe transfigurar e innovar su realidad, hecho que abre a que la invasión o conquista al final no sea entendida como tal, sino como la inauguración de un mundo nuevo, uno mejor, "una sociedad construida [reiteremos] sobre las bases de principios justos y universales [y en esta las] industrias, universidades y centros de investigación, fuerzas armadas, servicios médicos y legislación son los más avanzados del mundo" (Villacís, 2003, p. 42). Es así como el horizonte ontológico indígena u originario es clave y apremia a que los europeos entiendan la existencia de otro *ethos*.

Civilizaciones es quizá más completa en la narración de este *ethos*, mostrando a un Atahualpa capaz de reorientar la vida de los europeos una vez alienados, gracias a su don de estadista, contra la obra abierta –a veces irónica–, sujeta a lo lúdico, de la propuesta de Villacís, o contra el deseo de querer asemejar la conquista indígena con la conquista española de Andahazi. Tal *ethos* se entroncaría con la alteridad analéctica que postula Dussel (1988, p. 161), es decir, saber que el *Otro* es libre, su sola palabra sirve, tiene un comprometimiento moral con la comunidad de la que no puede deslindarse arbitrariamente, tiene una identidad que respeta a las otras, que en otro contexto eran solo *entes*. Lo analéctico abriría a la participación, al

compromiso, a la cocreación. Y de eso se trata, en contraposición con lo dialéctico que encubre a las falsedades y a la simulación, lo analéctico va hacia al encuentro, al diálogo real. En *Civilizaciones* de Binet está presente este cometido –pese a que en el final de la novela las fuerzas de oposición maten la utopía quitu–, aunque *The art of smoking mirror: el espejo humeante, crónicas* lo hace inicialmente acusando y luego aceptando al *Otro*. Lamentablemente en *El conquistador* los representantes aztecas se mantienen amparados aún en la tradición, lo que les lleva a ser escépticos del encuentro intercultural que pudo haberles llevado a un destino más heroico; pese a ello, Quetza se muestra transmoderno, aunque luego Andahazi trata de escapar con él de la ucronía: “si hubiese sido escuchado, la historia de la humanidad sería otra” (2014, p. 12).

Vemos entonces que en las ucronías el horizonte ontológico indígena va hacia la prevención. En todas las obras la violencia invasora es ordenadora para prevenir el futuro de conflictos, lo que lleva por fin al establecimiento de sociedades utópicas, más sociales, más orientadas al bien común. Quizá ahora habría que resignificar la voz ‘indígena’ como “un adjetivo [...] para reivindicar [...] el deseo de autoctonía, autorrepresentación y autopreservación” (Masolo, 2021, p. 522). Es decir, ser auténticos, sin hipocresías, sin simulaciones, capaces de llevar el gobierno de sí a la felicidad colectiva, manteniendo además la identidad propia en correspondencia y unidad con la identidad de los otros. En las historias alternativas, las ucronías, los indígenas latinoamericanos aceptan a los *Otros*, a los europeos, y hacen valer una identidad ética; esto implica que no les obligan a renunciar a sus identidades y más bien se superponen con ellos hasta sembrar nuevas familias y comunidades, tal como leemos en varias páginas de *Civilizaciones*.

He aquí la idea de las otras epistemologías. Weimar Iño Daza, [2017], tomando en cuenta el debate acerca de este término, y orienta la cuestión hacia el pensar originario o indígena. Asimismo, plantea inicialmente que la epistemología es “un saber acerca del saber, [además de] problematizar cómo se piensa o se está pensando [...] la realidad” (p. 112). Las obras en cuestión nos hacen recapacitar sobre la realidad del mundo indígena en el contexto contemporáneo, pese a que su anclaje tenga que ver con los momentos –piénsese en el *giro jonbar*– de cuando Europa se lanzaba a conquistar el llamado Nuevo Mundo. El pensar contemporáneo nos lleva a ver la realidad de un mundo distinto, nuevamente utópico, si el acto de conquista hubiera sido inverso: “Los Padres Fundadores de la patria tuvieron la sabiduría de liberar a los nativos de su atraso y primitivismo y crearon una tierra de oportunidad donde la ciencia, el comercio y la cultura pudieran florecer” (Villacís, 2003, p. 42); esto es lo que leemos en la obra de Villacís y

es acá donde nos damos cuenta del *ethos*, por lo tanto, una epistemología otra. Para Iño Daza, tal epistemología es pluralista: “un pensamiento de la pluralidad y del acontecimiento, concebido como multiplicidad de singularidades” (2017, p. 112); supone dialogicidad, intercambio y salir de los esquemas mentales estatuidos. En este marco, la epistemología indígena u originaria, tomando en cuenta a Gabriel Arévalo Robles (2017), relaciona el contexto y la cosmovisión, evidencia las relaciones interculturales, reafirma la identidad que se daría en la realidad con la lengua, hace prevalecer el saber ancestral, moviliza la colectividad del conocimiento y, en el caso de la ciencia y el investigador –nosotros como analistas–, la necesidad del involucramiento –hasta lo vivencial– con la realidad observada (citado en Iño Daza, pp. 117-118). Tener una Patria nueva, sin las taras de la religión, sin la corrupción política, implica un mundo con “regiones de prosperidad y progreso” (Villacís, 2003, p. 42).

De Sousa Santos (2021a), desde la realidad actual, pregunta: “si los indios hubiesen descubierto y conquistado a los europeos, ¿también habrían tenido derecho a ocupar la tierra?” (p. 11). Según las tres obras analizadas, el problema va por otro lado: en realidad lo que permitió que la modernidad concrete la catástrofe fue la causa religiosa y la idea de la guerra justa prevaleciente en el siglo XV. En la literatura ucrónica estos son, en efecto, los escenarios. La Inquisición hizo que Europa entrara en el oscurantismo, por lo cual toda empresa que avizoraba un nuevo mundo, como el de América, era la metáfora del Edén. En las obras analizadas, la ocupación de tierras no es tal, más bien es un proceso por el cual las culturas se van relacionando, al punto que las tierras y sus habitantes respiran por fin el aire nuevo, utópico, que los indígenas exhalaban a su paso: “Se me ha dicho que lleve a los nuevos mundos que encontrare el legado del pueblo mexicana, que extienda el poder de Huitzilopotchli a las tierras anexadas” (Andahazi, 2014, p. 126). ¿No es en realidad un mensaje de confianza de la llegada de un universo nuevo?

Digamos entonces, para finalizar, que las emergencias indígenas contemporáneas nos devuelven a la utopía de un mundo mejor y justo; las ucrónicas artístico-literarias de Villacís, Andahazi y Binet, salvando sus distancias, problemas y sentidos de los discursos –alguien se ha debido dar cuenta de que puede haber una tensión y contradicción entre lo “liberal”, “lo social”, “lo utopista”, “lo socialista”–, nos ponen en el escenario de modelos prospectivos (Alkon, 2010, p. 119) que bien pueden darnos respuestas a futuros posibles de la realidad latinoamericana y andina. Y con ello, podemos responder a nuestras preguntas iniciales: la ucronía con temática indígena u originaria –además aquella como modalidad de la ciencia ficción–, en efecto, nos hace pensar que es posible pensar otra forma de representación de la presencia in-

dígena, con un *ethos* distinto, propio, que debe ser quizá el camino por seguir en Latinoamérica, para superar o enderezar los descabros que la política, con mentalidad Occidental, llevó al estado de lo que se vive.

Las novelas u obras analizadas nos ponen ante la idea de que es necesario ahora abrir el camino a la actoría de los pueblos y nacionalidades originarias en el plano de la vida de nuestras sociedades. Hemos dicho que sus autores podrían ser parte del cosmopolitismo subalterno: esto reforzaría el carácter político de sus obras en el contexto contemporáneo. Sería más fácil escribir ucronías más variopintas, pero las analizadas, a nuestro juicio, tienen un componente político imposible de desconocer: lo utopista; su discurso, en este marco, es reivindicacionista, de ahí la importancia de estas tres únicas obras por su contemporaneidad. Respecto a nuestra pregunta más sencilla, cabe indicar que, si hubiera hoy un gobierno indígena, el destino de nuestros países sería más auspicioso; el único problema que podríamos hallar es que los líderes indígenas se hayan contaminado de ideologías occidentales, lo que falsearía sus propósitos. Esto no es descartable a la luz de ciertos casos observables hoy en día.

Referencias

- Agamben, G. (2011). *Desnudez* (Trad. M. Ruvituso y M. T. D'Meza). Barcelona: Anagrama.
- Alkon, P. K. (2010). *Origins of Futuristic Fiction*. London: University of Georgia Press.
- Álvarez de la Cruz, M. (2023). "La otra conquista de América de Laurent Binet en 'Civilizations'". *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, (25), pp. 88-100 doi: 10.30827/impossibilia.252023.26921
- Andahazi, F. (2014). *El conquistador*. Buenos Aires: Booket.
- Areco, M. (2022). "Distopías claustrofóbicas: Imaginaciones latinoamericanas del capitalismo en los dos mil". *Mitologías hoy*, 27, pp. 104-115.
- Astudillo Figueroa, A. (2019). "Identidades refractadas en *El espejo humeante* de Eduardo Villacís". *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, (16), pp. 213-228. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6833097>
- Binet, L. (2020). *Civilizaciones* (Trad. A. García Ortega). Bogotá: Seix Barral.
- Chávez, M. A. (2020). "El futuro de Guayaquil como centro del mundo". *Pie de página. Revista literaria de creación y crítica*, (5), pp. 77-106. Recuperado de <https://piedepagina.uartes.edu.ec/wp-content/uploads/sites/9/2020/12/PiePag5-IIsem-15Dic-pags1a1.pdf#page=78>
- Csicsery-Ronay, I. (2008). *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- De la Torre Rodríguez, J. (enero de 2012). "En busca de la utopía perdida". *Korad. Revista digital de literatura fantástica y ciencia ficción*, (8), pp. 4-8.
- De Sousa Santos, B. (2012). *Derecho y emancipación*. Quito: Corte Constitucional para el Período de Transición y Centro de Estudios y Difusión del Derecho Constitucional.
- _____. (2021a). "Más allá del pensamiento abismal: De las líneas globales a una ecología de saberes". En B. De Sousa Santos (Ed.), *El futuro comienza ahora: De la pandemia a la utopía* pp. 21-66. Madrid: Akal.
- _____. (2021b). "¿Un Occidente no occidentalista? La filosofía a la venta, la docta ignorancia y la apuesta de Pascal". En B. De Sousa Santos (Ed.), *El futuro comienza ahora: De la pandemia a la utopía* (pp. 431-468). Madrid: Akal.
- De Sousa Santos, B., y Meneses, M. P. (2014). "Introducción". En B. De Sousa Santos y M. P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur* (pp. 7-17). Madrid: Akal.

- Dussel, E. D. (1988). *Introducción a la filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América.
- _____. (2014). *Filosofía del sur y descolonización*. Buenos Aires: Docencia.
- _____. (2021). "Meditaciones anticartesianas: Sobre el origen del antidiscurso filosófico de la Modernidad". En B. De Sousa Santos (Ed.), *El futuro comienza ahora: De la pandemia a la utopía* (pp. 283-330). Madrid: Akal.
- Echeverría, B. (1991). "Modernidad y capitalismo (Quince tesis)". En J. Echeverría (Ed.), *Debates sobre modernidad y postmodernidad* (pp. 73-122). Quito: Editores Unidos Nariz del Diablo.
- Fernández de Navarrete, M. (1858). *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los Españoles, desde fines del siglo XV, con varios documentos inéditos concernientes a la historia de la marina castellana y de los establecimientos españoles en Indias*. Madrid: Imprenta Nacional.
- Grosfoguel, R. (2021). "La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: Transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global". En B. De Sousa Santos (Ed.), *El futuro comienza ahora: De la pandemia a la utopía* (pp. 373-406). Madrid: Akal.
- Guzmán Reyes, N. (2022). "Ucronía irónica: Aproximaciones a Bogotá zombie, se levantan los muertos el 9 de Abril y Zugar Zombie". *Distopía y Sociedad*, (2), pp. 34-48. Recuperado de https://www.distopiaysociedad.es/wp-content/uploads/2023/02/N2_4C_Natalia-Guzman-Reyes.pdf
- Hawthorn, G. (1995). *Mundos plausibles, mundos alternativos: Posibilidad y comprensión en la historia y en las ciencias sociales* (Trad. G. Carnevali). Cambridge: Cambridge University Press.
- Iño Daza, W. (2017). "Epistemología pluralista, investigación y descolonización. Aproximaciones al paradigma indígena". *RevIISE-Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 9(9), pp. 111-125. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/5535/553559402011/553559402011.pdf>
- Langford, D. (2018). "Jonbar Point". En J. Clute, D. Langford, P. Nicholls y G. Sleight (Eds.), *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Gollancz. Recuperado de https://sf-encyclopedia.com/entry/jonbar_point
- Masolo, D. A. (2021). "Filosofía y conocimiento indígena: Una perspectiva africana". En B. De Sousa Santos (Ed.), *El futuro comienza ahora: De la pandemia a la utopía* (pp. 517-537). Madrid: Akal.
- Mignolo, W. D. (1993). "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". En L. Íñigo Madrigal (Ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana (Época colonial): Vol. I* (pp. 57-116). Madrid: Cátedra.

- Montenegro, R. (2020). "Desvíos de la imaginación crítica. Ucronía y ficción política en Rodolfo Fogwill". *Badebec*, 9(18), pp. 1-19.
- Moreno, F. Á. (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- Ortiz, F. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Pérez Gras, M. L. (2021). "Las paradojas del desencanto. Ucronía y utopía en *Las aventuras de la China Iron*". *Letras*, (83), pp. 38-51.
- _____. (2023). "En torno a una narrativa argentina especulativa neoindigenista en el siglo XXI". *Kamchatka. Revista de análisis cultural.*, (22), pp. 173-193. doi: 10.7203/KAM.22.24237
- Pestarini, L. (2017). "Las ucronías en la literatura argentina". *Revista iberoamericana*, (259-260), pp. 419-428. doi: 10.5195/reviberoamer.2017.7508
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación* (Trad. O. Castillo). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Price, B. (2018). "Historias que no fueron: La ucronía, el steampunk y la reinención del Segundo Imperio Mexicano en 'La bestia ha muerto' de Bernardo Fernández (Bef)". *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, 5(2), pp. 1-19. doi: 10.5038/2167-6577.5.2.2
- Ramose, M. B. (2021). "Globalización y ubuntu". En B. De Sousa Santos (Ed.), *El futuro comienza ahora: De la pandemia a la utopía* (pp. 147-184). Madrid: Akal.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura* (Trad. M. Burello, L. Vogelfang, y J. L. Caputo). Buenos Aires: Libros del zorzal.
- Renouvier, C. B. (2019). *Ucronía: Utopía en la historia* (Trad. P. Ruiz-Va Palacios). Madrid: Akal.
- Rodrigo-Mendizábal, I. (2020a). "La ciencia ficción ecuatoriana (1839-1948)". En T. López Pellisa y S. G. Kurlat Ares (Eds.), *Historia de la ciencia ficción Latinoamericana I: desde los orígenes hasta la modernidad: Vol. I* (pp. 233-267). Madrid: Iberoamericana; Vervuert.
- _____. (23 de octubre de 2020b). *El increíble descubrimiento de Europa por parte de los Aztecas: La ucronía de Villacís Pastor*. Amazing Stories website. Recuperado de <http://amazingstories.com/?p=234375>
- _____. (enero de 2022). "Atahualpa conquista España y reordena Europa". *Surldea, revista de arte y cultura*, (43), pp. 5-11.
- Rodríguez Pappé, S. (2020). *Sumergir la ciudad. Apocalipsis y destrucción de Guayaquil*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Singles, K. (2012). *Alternate History: Playing with Contingency and Necessity*. Berlin: Walter de Gruyter.

- Soares Chaves, J. (2019). "Ficção científica retrofuturista e fantasmismo brasileiro". *Études romanes de Brno*, 40(2), pp. 101-119. doi: 10.5817/ERB2019-2-9
- Soliz, C. (marzo de 2012). "El otro rostro de América Latina. En diálogo con *La emergencia indígena en América Latina*, de José Bengoa". *Nueva Sociedad*, (238), pp. 126-137. Recuperado de https://static.nuso.org/media/articles/downloads/3838_1.pdf
- Thiess, D. (2014). *Relativism, Alternate History, and the Forgetful Reader: Reading Science Fiction and Historiography*. London: Lexington Books.
- Valdés Sánchez, I. (2023). "Sociología, literatura y ciencia ficción". En D. Santos González y R. Tamboleo García (Eds.), *Reflexiones desde la incertidumbre: Una obligada reconstrucción social* (pp. 720-732). Madrid: ESIC.
- Villacís, E. (2003). *The art of smoking mirror: El espejo humeante, crónicas*. Quito: Xupuy y Centro de Investigaciones Fantásticas de la Universidad San Francisco de Quito.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario* (Trad. V. Tozzi y N. Lavagnino). Barcelona: Paidós.
- Wolfe, G. K. (1986). *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship*. New York: Greenwood Press.

ARTÍCULOS

Senderos del Peñasco: metáfora de una cosmonauta mestiza transfronteriza a través de la danza contemporánea

Senderos del Peñasco: metaphor of a transborder mestiza cosmonaut through contemporary dance

DOI: 10.61820/ha.v5i10.1477

Patricio Juárez Flores

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
(CIESAS-CDMX)

Ciudad de México, México

floresjpatricio@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7283-7393

Recibido: 16/02/2024

Aceptado: 04/04/2024

Resumen

El presente artículo aborda el discurso estético-político de la obra de danza contemporánea *Senderos del Peñasco*, proyecto en el que se exploran las posibilidades de imaginar al cuerpo danzante como depositario de memorias y lugar de enunciación. En un proceso creativo guiado por un equipo multidisciplinario, la historia de su directora e intérprete como mujer, artista, mestiza y migrante, es el punto desde el cual se elabora una metáfora escénica a través de un cuerpo danzante que cuestiona la invisibilidad y la marginalización de ciertos grupos sociales por su sexo, color de piel y origen étnico. Desde una perspectiva antropológica se analizan las nociones de cuerpo como archivo vivo y la autobiografía como recursos para la construcción de discursos artísticos que interpelan la realidad social. En las conclusiones se argumenta que la exploración de la memoria a través del cuerpo proporciona un espacio para repensar y reinterpretar nuestras historias; además de que, en el caso de las artes contemporáneas, su configuración como discursos estéticos-políticos implica otras formas posibles de explorar y hablar sobre nosotras y nosotros mismos.

Palabras clave: danza contemporánea, archivo vivo, autobiografía, memoria

Abstract

The present article addresses the aesthetic-political discourse of the contemporary dance piece Senderos del Peñasco, a project that explores the possibilities of imagining the dancing body as a repository of memories and a site of enunciation. It's a creative process guided by a multidisciplinary team, the story of its director and performer as a mestiza, woman, artist and migrant is the starting point from which a scenic metaphor is elaborated through a dancing body that questions the invisibility and marginalization of certain social groups based on their gender, skin color, and ethnic origin. From an anthropological perspective, the article examines the concepts of the body as a living archive and autobiography as tools for constructing artistic discourses that engage with social reality. The conclusions argue that the exploration of memory through the body provides a space for rethinking and reinterpreting of our stories; furthermore, in the case of contemporary arts, their configuration as aesthetic-political discourses implies other possible ways of exploring and speaking about ourselves.

Keywords: contemporary dance, living archive, autobiography, memory

Because I, a mestiza,
 continually walk out of one culture
 and into another,
 because I am in all cultures at the same time,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
simultáneamente.

—Gloria Anzaldúa, *Borderland / La frontera. The new mestiza* (1987)

Introducción

¿Qué decir de una obra de danza contemporánea más allá de sus elementos visibles en escena?, ¿cómo imaginar reflexiones al margen de una reseña o una crítica en torno a una propuesta artística? En este espacio abordaré, desde una mirada antropológica, el proyecto escénico interdisciplinario *Senderos del Peñasco* (SDP), cuyo nombre responde a un grupo de artistas que se reunió para la creación de su obra homónima, realizada y presentada durante el 2023 en México. Para esto, transitaré por fuera de la dimensión estética y coreográfica de su propuesta al colocar la mirada en el discurso que sirvió como motor para la imaginación de esta puesta en escena. Si

bien, *Senderos del Peñasco* tiene en su centro a la danza contemporánea, es a su vez un proyecto interdisciplinario en tanto que la creación se realizó en un diálogo entre una historia detonadora, un cuerpo en escena, la multimedia, la música y el diseño de vestuario. El acento, entonces, se localiza en el discurso estético-político que sirve como provocación e hilo conductor de todo el proyecto.

La tarea será hilar 1) unas breves palabras de sus integrantes; 2) una reflexión teórica sobre el mestizaje, el género y la colonialidad; 3) una breve descripción de las escenas que componen la pieza; y 4) una reflexión final en donde se apunta cómo, desde un proyecto escénico contemporáneo, es posible pensar al cuerpo como archivo vivo y lugar de reapropiación identitaria con el cual crear apuestas políticas sobre el mundo que habitamos. Esta propuesta es posible como parte de un acompañamiento etnográfico realizado entre abril y julio del 2023, en los que pude participar y observar parte del proceso creativo, además de realizar algunas entrevistas y generar una lectura propia sobre la propuesta estético-política de este proyecto y sus integrantes. Este trabajo es el resultado de un esfuerzo por estrechar y ampliar los lazos entre la antropología y las artes escénicas en México, así como por reflexionar sobre los límites y las posibilidades de estos diálogos.

Ahora bien, *SDP* es una obra que toma como referencia la historia de Agustina Suárez –directora, coreógrafa e intérprete de la pieza– para anudar desde una historia personal nociones en torno a la memoria, el género y la migración. Para abordar estas temáticas, el equipo creativo construye la metáfora de una viajera espacial que regresa a un universo conocido con un mensaje que, en un ejercicio emancipatorio, reflexiona sobre cuerpos colonizados, silenciados y olvidados para reconocerlos como depositarios de experiencias, historias e identidades propias.

En esta producción escénica, apoyada por el Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas, Agustina Suárez y un grupo de artistas de diversas latitudes de Latinoamérica, crean un universo de ficción a través del cual nos hablan sobre las migraciones, los linajes indígenas y cómo históricamente las experiencias de muchas y muchos cuerpos han sido invisibilizadas. (Boletín de prensa, 2023)

A su vez, este proyecto estuvo sostenido por una pluralidad de artistas/ investigadoras(es) que fueron dándole cuerpo desde sus áreas de experiencia y sus historias personales, en tanto se buscó mantener al frente del proyecto una visión política sobre la migración, la memoria indígena –y agrego aquí– la experiencia mestiza en el mundo contemporáneo, véase

la Tabla 1. Las particularidades de sus integrantes fueron fundamentales para nutrir y cargar de sentido crítico tanto al proceso creativo como a la pieza escénica.

Agustina Suárez	Directora / Coreógrafa / Bailarina	Argentina/México
Yoatzin Balbuena	Artista audiovisual / Antropóloga visual	México
Gastón Artigas	Músico / Compositor	Argentina/México
Luz Glerean	Bailarina / Coreógrafa	Argentina/México
Bernarda Tapia	Productora / Gestora cultural	Chile
Luz Marzeti	Artista visual / Diseñadora de vestuario	México
Leticia Olvera	Creadora lumínica	México
Gibran Valencia	Diseñadora lumínica	México
Patricio Juárez	Sociólogo / Antropólogo	México
Shaira Díaz	Administración de contenido para redes	México

Tabla 1. *Integrantes del proyecto escénico interdisciplinario Senderos del Peñasco (2024). Elaboración propia.*

La historia de SDP está ligada a la biografía de su directora-intérprete, quién es originaria de Neuquén en la Patagonia Argentina; a su origen familiar, cuyo linaje paterno es parte del pueblo Mapuche, la comunidad indígena más grande de Argentina; a su proceso de emigración hacia al norte, pasando primero por Buenos Aires y después llegando a México; y a una necesidad por contar su historia desde su experiencia como artista contemporánea. Sobre esto, Agustina comenta:

Senderos del Peñasco ha sido un camino que comienza cuando me voy de Argentina, hace poco más de seis años, donde comienzo a elaborar una idea para realizar una obra que parte de la hipótesis de que podemos trabajar la memoria pensando al cuerpo como un archivo vivo. (A. Suárez, comunicación personal, junio del 2023)

Para realizar este proyecto, nos explica Yoatzin Balbuena, quien estuvo durante todo el proceso de gestión, creación, producción y circulación de la pieza, que se convocó a un grupo de artistas para imaginar una propuesta interdisciplinaria donde la autobiografía y el cuerpo como un archivo vivo fueran recursos para construir una propuesta narrativa y coreográfica. En un segundo momento se elaboró un proyecto escrito con el cual buscaron financiamientos para su creación y producción. En tercer lugar, se planeó y llevó a cabo una gira de presentaciones en distintos puntos de México.

Senderos del Peñasco fue una provocación, fue la invitación a generar un universo conceptual y simbólico a través de la herencia del

linaje que tiene nuestra intérprete que viene de la cultura mapuche, y cómo este antecedente nos podía ayudar a construir un universo audiovisual en donde pantalla, música y cuerpo interactúan para generar la idea o la metáfora del trayecto migratorio desde clave femenina. (Y. Balbuena, comunicación personal, julio de 2023)

Es pertinente mencionar que la propuesta fue apoyada por el Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas (IBERESCENA), lo que permitió conformar al equipo, contar con tiempo para la investigación-creación, así como realizar una temporada de funciones en 2023 en la Ciudad de México y Chiapas, México. Este apoyo económico posibilitó las condiciones para un tipo de producción al que pocos proyectos escénicos tienen acceso en Latinoamérica. Así, la pieza pasó por un periodo de investigación y creación entre los meses de octubre del 2022 y mayo del 2023; se presentó en mayo y julio en Ciudad de México, en junio en San Juan Chamula y Tuxtla Gutiérrez en Chiapas y en octubre como parte del Festival Internacional de Danza de Jalisco.

La pieza tiene su antecedente en una investigación que Agustina realizó durante el año 2019, en el marco de una residencia artística realizada en Madrid, España. En este periodo la artista indaga por primera vez sobre el cuerpo como archivo, la memoria y la herencia paterna. Posteriormente, busca ampliar esta exploración para lo que convoca a un equipo de artistas multidisciplinares. Es así que nace el proyecto de *Senderos del Peñasco*. El proyecto se conceptualiza, desde un inicio, como un proceso de creación en múltiples capas que se imaginan simultáneamente a partir de un cuerpo de referencias compartidas; por un lado, los símbolos mapuches, las trenzas, la piel, el idioma y los acentos, por el otro, los viajes galácticos, los museos, el hip hop y los futuros distópicos. Referentes que son significantes y en el diálogo dentro del proceso creativo se transforman en sonidos, formas y signos, movimientos con los cuales se van tejiendo las distintas capas que configuran cada una de las escenas de la obra. Vestuario, música, video y cuerpo forman parte de un mismo campo semántico que permite un entendimiento sobre qué es lo que se quiere compartir en tanto puesta en escena y cómo decirlo a través de un lenguaje, que es multiplicidad a la vez que mixtura.

Dicha multiplicidad está compuesta de un ejercicio de auto indagación de Agustina y sus experiencias como mujer artista migrante, el trabajo documental sobre los ejes temáticos de la pieza, la elaboración de elementos y escenarios multimedia, la composición musical, el diseño de vestuarios, así como la creación coreográfica. La mixtura, nos señala Gastón Artigas, músico y compositor del paisaje sonoro de SDP, aparece cuando estos

elementos son puestos a prueba a manera de un laboratorio escénico colectivo, en donde se toman y mezclan elementos y referentes que componen un dispositivo escénico para cada una de las escenas de la pieza.

La producción interdisciplinaria lo pone a uno en una situación primero de asumir que lo que uno está haciendo no es el total o no es lo más importante, sino que lo primordial es cómo eso dialoga con todos los participantes de un discurso y una creación. No solo es vivir la experiencia de cómo la producción de uno enriquece al otro y viceversa, sino eventualmente reconocer que lo que está produciendo una imagen coreográfica tiene que ver con lo que está pasando musicalmente o, cómo lo que pasa musicalmente sostiene un elemento de lo audiovisual o, cómo ese audiovisual suscita un movimiento. Al final, cada parte tiene una relación íntima con la escena que se está viviendo y no es solo copiar y pegar elementos para que ocurra algo, sino que realmente hay una construcción de un todo que se da a través de un gran trabajo en equipo que tiene que ver con eso, con estar dialogando, con estar probando los materiales, con estar dispuesta o dispuesto a cambiar constantemente lo que se está proponiendo para entender este centro en el que se cruzan todas estas disciplinas y en el que finalmente se expande la obra o la escena que se está construyendo. (G. Artigas, comunicación personal, junio de 2023)

Este proceso de apertura, de prueba y error fue una metodología para la creación como un proceso abierto y exploratorio en donde, si bien cada uno de los integrantes de SDP trabajó para la creación de estas capas en sus tiempos y espacios personales, el laboratorio como espacio de construcción de la obra fue el lugar esencial para la elaboración de un discurso escénico compuesto por la mirada y la experiencia de sus participantes. El reto fue generar un diálogo que posibilitara esta convergencia para la creación de una propuesta que se iba formando en la misma medida que sus partes iban apareciendo. Esto tuvo como resultado que la obra, más que ser la suma de sus partes pudiera configurarse como una composición colectiva e interdisciplinaria.

I. Una mirada interseccional sobre los discursos escénicos

Por otra parte, ¿cómo acercarse desde la antropología a una propuesta escénica que gira en torno a la memoria indígena, su relación con el cuerpo como archivo vivo y su resignificación desde el arte contemporáneo? Asisto a las perspectivas decoloniales, interseccionales y de género como campos que resuenan con el esfuerzo que este grupo de artistas realizó

por revalorar lo indígena, la memoria, la piel mestiza, los cuerpos y sus historias latinoamericanas.

Parto entonces, por considerar la colonialidad como un ejercicio de poder que divide el mundo entre quienes son parte de la construcción de un arquetipo de persona occidental como modelo de un deber ser en la modernidad. Este proceso ha construido una matriz simbólica que se instrumentaliza a través de una forma de saber occidental que clasifica y regula a aquellos que subsisten dentro de los márgenes de este campo imaginado, y que se objetiviza a través de políticas de exclusión, discriminación y silenciamiento. Ahora bien, para la articulación de esta matriz, es necesaria:

[...] una instancia enunciativa: actores sociales, instituciones y un marco conceptual e ideológico que de sentido a la regulación. En el siglo XVI y en el proceso de gestión en el control de las Indias Occidentales, la instancia enunciativa estuvo anclada en dos principios rectores: el patriarcado y el racismo. (Mignolo, 2014, p. 10)

De esta manera, el control sobre el saber y la clasificación del mundo se estableció en dos niveles: el patriarcado, que regula las relaciones de sexo y género, así como el racismo, que clasifica a los grupos humanos en función de su color de piel (Mignolo, 2014).

Sumado a esto, un enfoque interseccional permite pensar este proceso en función de múltiples factores clasificadores que se traslapan para legitimar la implementación de un saber colonial, occidental, patriarcal y racista. Estas clasificaciones articuladas, imponen condiciones de desigualdad sobre aquellas y aquellos considerados como subalternos en tanto otredad creada "discursivamente (othering) como exterioridad unitaria" (Castro Gómez, 1998, p. 172). Esta otredad-exterioridad es condición constitutiva para la existencia de un sujeto colonizador occidental. De igual manera, en tanto elemento constitutivo, la otredad posee un valor intrínseco que históricamente ha sido oculto, pero que puede ser recurso subversivo. La interseccionalidad hace visible aquello que se oculta y que en nuestro caso se encuentra en las reflexiones que el equipo de *Senderos del Peñasco* indaga en el cruce entre raza, etnia y género. Así,

En la intersección entre 'mujer' y 'negro' hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni 'mujer' ni 'negro' la incluyen. La intersección nos muestra un vacío. Por eso, una vez que la interseccionalidad nos muestra lo que se pierde, nos queda por delante la tarea de reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, evitar la separabilidad de las ca-

tegorías dadas y el pensamiento categorial. Solo al percibir género y raza como entre tramados o fusionados indisolublemente, podemos realmente ver a las mujeres de color. Esto implica que el término 'mujer' en sí, sin especificación de la fusión no tiene sentido o tiene un sentido racista, ya que la lógica categorial históricamente ha seleccionado solamente el grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterosexuales y por lo tanto ha escondido la brutalización, el abuso, la deshumanización que la colonialidad del género implica. (Lugones, 2014, p. 21)

De forma análoga, aquí *mujer* y *mestiza* son términos indisolubles. Agustina, directora e intérprete cuya historia es hilo conductor de la pieza, así como el equipo creativo de SDP, conjugan las nociones de indígena y su color de piel morena, su condición de género historizada como mujer latinoamericana y su condición migrante. Así, enunciar a Agustina como mujer mestiza transfronteriza elimina vacíos construidos por la separación categorial impuesta por la colonialidad del saber a través de la interseccionalidad y el arte un discurso autobiográfico político.

Es relevante reconocer la potencia de esta conjugación discursiva que en este proyecto se hace de una mujer transfronteriza, como su potencia en tanto historia vivida. De esta manera y de acuerdo al trabajo de Anzaldúa (1987), el mestizaje emerge como experiencia que resulta al apropiarse del choque entre mundos y culturas, para así construir nuevas identidades. Bajo esta mirada, el surgimiento de una conciencia mestiza implica un estado de inquietud por la división y el entrelazamiento simultáneo de dos mundos y una permanente transferencia cultural. Este estado de inquietud deviene en acción creativa que, en la resolución de esta situación transfronteriza, provoca una nueva manera de ser: la *new mestiza*.¹

La nueva mestiza se enfrenta a las contradicciones desarrollando una tolerancia hacia ellas, una tolerancia hacia la ambigüedad. Aprende a ser indígena en la cultura mexicana, a ser mexicana desde un punto de vista anglosajón... Aprende a hacer malabares con culturas... Tiene una personalidad plural, opera en un modo pluralista [...]. No solo sostiene contradicciones, convierte la ambivalencia en algo más. (Anzaldúa, 1987, p. 79)

Análogamente, tenemos la historia de una cosmonauta que regresa a su lugar de origen con una inquietud por tender puentes entre lo vivido y

¹ Las citas textuales de Anzaldúa (1987) han sido traducidas del idioma inglés utilizando OpenAI en su modelo Chat GPT 3.5.

lo aprendido de sus viajes en un mensaje emancipatorio. En su historia, Agustina se ha visto en la necesidad de aprender a ser indígena/argentina, mestiza/mexicana, artista/migrante y hacer coexistir esta pluralidad de experiencias que la constituyen. Esta condición es el motor para crear discursos de auto-reconocimiento hacia otros futuros:

El trabajo de la conciencia mestiza es desmantelar la dualidad sujeto-objeto que la mantiene prisionera y mostrar en la carne y a través de las imágenes en su obra cómo se trasciende la dualidad. La respuesta al problema entre la raza blanca y la de color, entre hombres y mujeres, radica en sanar la división que se origina en los cimientos mismos de nuestras vidas, nuestra cultura, nuestros idiomas, nuestros pensamientos. (Anzaldúa, 1987, p. 80)

Existe aquí un piso en común, entre lo planteado por Lugones y Anzaldúa, en tanto se observa en la superación de los dualismos categoriales un camino para hacer visibles aquellas vidas oprimidas y ocultas por la colonialidad del saber y del poder: ya sea a través de la interseccionalidad o el mestizaje, ambas son posturas políticas que apuestan porque grupos oprimidos puedan transformarse a sí mismos y hablar desde sus lugares de experiencia. El objetivo entonces es contribuir a compartir el esfuerzo de un equipo creativo por crear, mediante una apuesta artística interdisciplinaria, otras posibles lecturas como campos de posibilidad en torno a las mujeres mestizas transfronterizas. Como lo señala Anzaldúa (1987, pp. 82-83), es necesario comunicar las rupturas, documentar las luchas y la reinterpretación de la historia para la construcción de nuevos símbolos y mitos. Entonces, resulta claro apreciar cómo el arte es un recurso para potenciar este ejercicio político de transformación y visibilización de discursos, experiencias, historias y/o grupos que buscan afirmarse y posicionarse como sujetos de derechos y posibilidades de una vida más digna.

II. La autobiografía y el archivo vivo como apuestas estético-políticas

Antes de conocer la estructura y elementos de la obra en sí, vale la pena sumar la dimensión autobiográfica y la noción de archivo vivo como recursos que atraviesan la narrativa de *Senderos del Peñasco*. Me desplazo ahora hacia los estudios del teatro y el arte contemporáneo para reflexionar sobre estas nociones y su engarce como parte de la creación artística. En ese sentido, autobiografía y archivo vivo son posturas desde las que se habla, a la vez que son recursos con los cuales se establece un puente hacia el movimiento coreográfico y los paisajes visuales y sonoros que conforman esta puesta en escena.

En este espacio entiendo al trabajo autobiográfico como un recurso para la narración de la propia vida a través de la construcción de una ficción. Este proceso implica a la artista como portadora de su propia historia –así como al equipo de trabajo que crea junto a ella–, en lo que Alcaide (2016) enuncia como una doble reflexión: el análisis de la historia de quien se habla, así como del personaje ficcionado a través del cual se narra su historia. Aunado a esto, la autobiografía como recurso creativo es una estrategia de expresión política, que posibilita a sujetos que no tienen voz en otros espacios la construcción de dispositivos artísticos con los cuales colocar sus historias en el terreno público. Así, en SDP nuestra cosmonauta imaginaria es simultáneamente la historia de la artista que referencia, así como en un segundo nivel es la representación de un grupo de:

[...] sujetos cuya subjetividad ha sido manipulada o anulada durante muchos años, pero que gracias a su actividad artística y a la distancia [...], han decidido adoptar una actitud subversiva y poner fin a esa situación de invisibilidad, utilizando la autobiografía visual como canal a través del cual alzar sus voces y enunciarse a ellas mismas, sin intermediarios ni censuras (salvo las autoimpuestas). (Alcaide, 2016, p. 127)

En relación a esto, Alcaide señala que este uso autobiográfico se inserta en marcos de referencia decoloniales, así como, siguiendo a de Diego (2011), en la teoría de género, en tanto se busca romper con una invisibilización histórica a través del ejercicio de auto narrarse.

Es entonces que una viajera galáctica nos comparte una historia de ficción sobre otros mundos. A su vez, esta ficción es un relato compartido con aquellas personas que han sido excluidas, silenciadas u oprimidas. La autobiografía sirve a un objetivo que es simultáneamente estético y político. No obstante, la historia no solo es recuerdo o evocación de la mente. En el caso de SDP la memoria también es cuerpo: camino recorrido por el esfuerzo de músculos, articulaciones y órganos que en la experiencia misma de la vida reciben, guardan y exudan información: “es el lugar y tiempo en que el mundo se hace carne” (Le Bretón, 2010, p. 17). En otras palabras, tenemos al cuerpo como depositario y medio de toda experiencia vital y, en nuestro caso, archivo vivo y dispositivo dialógico que rememora a través de la técnica y las pautas del movimiento coreográfico.

Ahora bien, pensar en archivos vivos implica descolocar la imagen de la historia como un ejercicio archivístico inmóvil y en permanente resguardo y, más bien, pensar al archivo como un ejercicio de diálogo entre pasado, presente y futuros posibles. El cuerpo danzante como archivo vivo implica

una condición performática que sacude las autoridades y las reglas tradicionales sobre la historia, así como sus categorías y materialidades. Como señala Cornago (2020), el archivo vivo genera una alerta que invita a hacernos cargo de nuestros devenires:

Los archivos vivos son accidentes epistemológicos en una cultura en la que los conocimientos oficiales, cuyo formato por definición y lugar simbólico son los libros, carecen de cuerpo; los archivos de creación horadan huecos en la historia del saber. El documento se teatraliza produciendo imprevistos dentro de un relato político y económico que se apoya en las formas autorizadas de conocer y recordar. Los accidentes no avisan, suceden, provocando una serie de circunstancias de las que hay que hacerse cargo. Si la acción desencadena una historia; el accidente provoca una situación. (Cornago, 2020, p. 161)

En SDP autobiografía y cuerpo como archivo vivo se entrelazan junto a imagen y sonido en escena para constituirse en una propuesta estético-política que busca generar un accidente sobre la forma en la que reconocemos y contamos nuestras historias.

III. Senderos del Peñasco: la ficción de una viajera espacial mestiza

Lo que sigue aquí no es un trabajo exhaustivo de descripción o análisis de la obra de SDP como tal, pero recoge escenas y elementos² que considero importantes sobre su discurso escénico, de manera que sea posible relacionar la introducción de este texto y las reflexiones finales. Por otra parte, hago este ejercicio de lectura tomando como referencia una propuesta de observación y lectura que ya hemos realizado en otros espacios (Solís y Juárez, 2023), en el que se reconoce que quien coloca la mirada frente a un hecho escénico lo hace desde una postura activa en tanto que “observa, selecciona, compara e interpreta” (Rancière, 2010, pp. 19-20) componiendo, como señala este autor, su propia obra a través de la obra que tiene frente a él/ella.

Esta interpretación parte, en mi caso, del acompañamiento etnográfico que realicé durante tres meses con el equipo de SDP y su proceso creativo: de lo que fui observando y registrando como capas que constituyen a la pieza como tal, de cómo esta resuena con mi propia historia y del deseo

² A pesar de que no hay un registro videográfico público de la pieza, se puede observar aquí un resumen en video que se colgó en Instagram: <https://www.instagram.com/p/Cui9EXysnXh/> (consultado el 02 de abril del 2024).

de realizar una lectura desde una mirada antropológica sobre los elementos que se entretajan como discurso que motiva y nutre a la pieza. En ese sentido pueden existir otras lecturas sobre esta obra.

Ahora bien, la pieza es un unipersonal en donde su intérprete transita a través de la danza por distintas escenas construidas por recursos multimedia y paisajes sonoros que, en conjunto, configuran un dispositivo escénico que sostiene la obra. Al inicio vemos a una cosmonauta despertar en un terreno ya conocido: es el regreso de una mujer que ha explorado otros mundos (ver Figura 1 y 2). Una viajera aterriza en nuestro planeta y, con su llegada, emerge la expectativa de un relato galáctico que nos es reconocible.



Figura 1. *Fragmentos 1 de la obra Senderos del Peñasco (abril-julio de 2023).*
Fotograma de registro audiovisual tomado por el autor, Ciudad de México.



Figura 2. Fragmentos 2 de la obra Senderos del Peñasco (abril-julio de 2023).
Fotograma de registro audiovisual tomado por el autor, Ciudad de México.

Esta navegante espacial nos narra su encuentro con otras cosmovisiones y otras formas de entendernos como parte del mundo con el que coexistimos. Aquí vemos por primera vez la simbología indígena mapuche en forma de *praprawe* (ver Figura 3), una figura geométrica visualizada en tres dimensiones que evoca el camino hacia estados más elevados de conciencia y elevación espiritual, por medio de la pérdida de la orientación y el sentido de dirección representados visualmente como un laberinto sin principio ni fin (Fiadone, 2007). Estos son símbolos cargados de significados y referencias a su cosmovisión, sus ritos y su relación con el universo. Se fusionan dos imaginarios para construir una cosmovisión ficticia que hace uso de los referentes de un pasado indígena como símbolos extraterrestres.



Figura 3. Fragmentos 3 de la obra Senderos del Peñasco (abril-julio de 2023).
Fotograma de registro audiovisual tomado por el autor, Ciudad de México.

Posteriormente, el espacio se transforma en una guarda pampa³ cuya forma y colores nos sitúan en el universo simbólico de la cultura mapuche (ver Figura 4). Nuestra intérprete, quien hasta este momento había mostrado una calidad de movimiento suave, remitiendo a la sensación de ser parte del cosmos, ahora transita a una danza contemporánea mezclada con movimientos entrecortados, enérgicos y en sintonía con un ambiente sonoro estilo *hip-hop* (ver Figura 5). Percibo aquí un puente entre dos historias que dialogan en un cuerpo danzante: por un lado, el universo mapuche, su historia y su linaje indígena y, por el otro, la incorporación que se hace de esta historia a través de la danza contemporánea y el *hip-hop*. Momento de hibridación vital, de reconocimiento de un mestizaje y su acuerpamiento como potencia discursiva: esta es quien soy. Este es el mensaje: soy mi pasado y mi presente, mi linaje y mi vocación, mis trayectos recorridos y mis deseos sobre un futuro que quiero hacer mío.

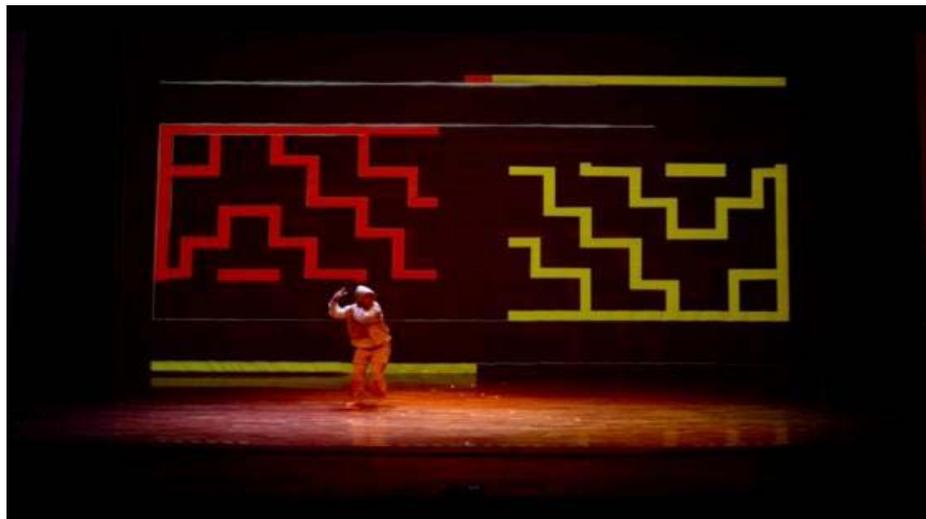


Figura 4. Fragmentos 4 de la obra Senderos del Peñasco (abril-julio de 2023).
Fotograma de registro audiovisual tomado por el autor, Ciudad de México.

³ Las guardas pampas son patrones, generalmente utilizados en los diseños textiles de los pueblos mapuche, en los cuales quedan plasmadas figuras que hacen referencia a pinturas rupestres halladas en las zonas originarias de la cultura mapuche entre Chile y Argentina.



Figura 5. Fragmentos 5 de la obra Senderos del Peñasco (abril-julio de 2023).
Fotograma de registro audiovisual tomado por el autor, Ciudad de México.

En la siguiente escena, se nos presenta una figura paterna simbolizada como una forma *preprawe* que tintinea junto al *beat* lento de un tambor acompañado de un instrumento de cuerda. El tambor y las cuerdas sirven como metáfora de un diálogo entre dos materialidades distantes que buscan conectar en una misma evocación. A la par, la intérprete baila un tango con un cuerpo ausente, acto seguido, toma sus trenzas para generar una danza ritual. Las trenzas funcionan como representación de una historia de pertenencia y el cuerpo en movimiento en escena reafirman la mezcla entre dos tiempos que se fusionan en una identidad mestiza, que reconoce su pasado y que se nutre de él para construir su futuro (ver Figura 6).



Figura 6. Fragmentos 6 de la obra Senderos del Peñasco (abril-julio de 2023).
Fotograma de registro audiovisual tomado por el autor, Ciudad de México.

Hacia el final nos encontramos con una reflexión visual de la colonización de los pueblos indígenas, es decir, de su exclusión, clasificación y deshumanización sistemática. Proyecciones crean un escenario negro en el que podemos ver cuadros de color por los que aparecen secciones de un cuerpo: bajo una mirada colonial no se es más que parte, instrumento, cosa inacabada, ser primitivo, recurso desechable (ver Figura 7).



Figura 7. Fragmentos 7 de la obra *Senderos del Peñasco* (abril-julio de 2023).
Fotograma de registro audiovisual tomado por el autor, Ciudad de México.

De una transición que pasa por el escenario en oscuro, aparece un museo galáctico proyectado a través de la multimedia y fotografías de mujeres y hombres mapuches. Nuestra intérprete es ahora guía de museo que ordena cuerpos indígenas en un espacio exotizante y clasificador.

Este espacio visual se derrumba y, junto a él, emerge la voz de nuestra intérprete para relatarnos las dificultades que vive una mujer mestiza transfronteriza en su intento por cumplir sus sueños en un contexto colonial, racista y misógino. Escuchamos frases como: "En el viaje se me ha aclarado la mente, profundizado el discurso y oscurecido la piel", o, "demasiado oscura para ser blanca en Argentina y demasiado clara para ser oscura en México ¿a dónde pertenecer?" (Suárez, registro de obra, 2023).

La obra cierra con una escena satírica en donde la danza es grito que protesta sobre una vida que se impone como un único camino, cuyo objetivo es el éxito económico: "Quiero ser millonaria... aria... millonaria... aria" (Suárez, registro de obra, 2023) se escucha como un eco. Es la imagen de un horizonte que se evidencia como un sinsentido impuesto sobre las y los cuerpos colonizados en relación con las búsquedas inalcanzables por cumplir con cánones que son modelos en los que una mujer migrante de color no tiene lugar (ver Figura 8 y 9).



Figura 8. Fragmentos 8 de la obra Senderos del Peñasco (abril-julio de 2023).
Fotograma de registro audiovisual tomado por el autor, Ciudad de México.

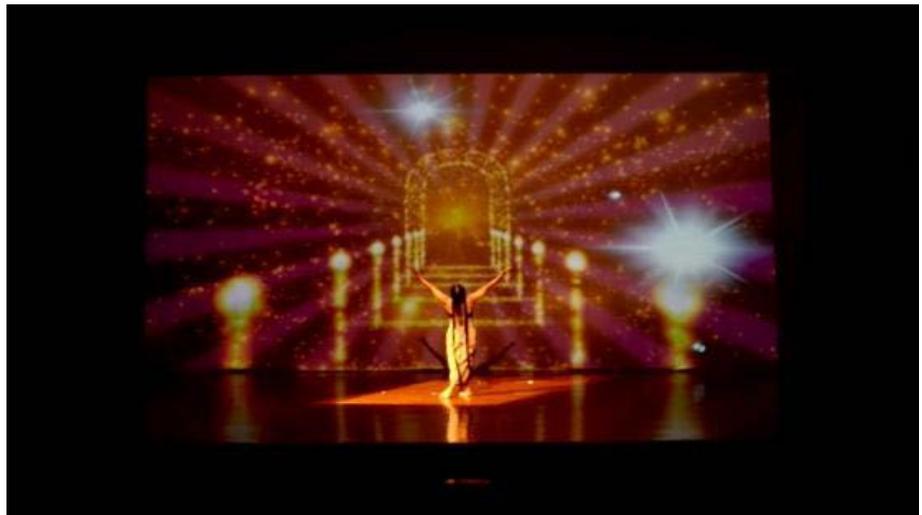


Figura 9. Fragmentos 9 de la obra Senderos del Peñasco (abril-julio de 2023).
Fotograma de registro audiovisual tomado por el autor, Ciudad de México.

La crítica es hacia los modelos coloniales y occidentales en donde el tono de piel, idioma y clase son marcadores de exclusión. ¿Qué queda entonces si no regresar a los orígenes en un esfuerzo por reivindicar aquello que sí se es, aquello que queda en los márgenes como estrategia de emancipación? La obra cierra en una exaltación de símbolos, de movimientos y sonidos que representan lo indígena mapuche y que poco a poco se van distorsionando hasta cerrar en una implosión que nos deja de golpe en un negro total (ver Figura 10). Hasta aquí un esbozo descriptivo de lo que es SDP como pieza escénica.



Figura 10. Fragmentos 10 de la obra *Senderos del Peñasco* (abril-julio de 2023).
Fotograma de registro audiovisual tomado por el autor, Ciudad de México.

Conclusión: crear sobre nuestras memorias y sobre nuestras historias

Senderos del Peñasco es un suceso escénico interdisciplinario en donde el cuerpo danzante es archivo vivo que narra la historia de ficción de una cosmonauta y su relato emancipatorio. La metáfora funciona como detonante para reflexionar sobre una realidad construida por medio de divisiones categoriales: primitivo y moderno, norte y sur, rico y pobre, blanco y negro, hombre y mujer. Esta división crea mundos distintos y desiguales entre sí, demarcados por fronteras políticas que definen el tipo de acceso que unos y otros tienen a una vida digna.

El arte contemporáneo como lugar para descolocar la forma en que comprendemos estas lógicas se convierte en un espacio de posibilidad transformadora, de enunciación y visibilización sobre aquellas historias que siguen luchando por encontrar y ocupar terrenos de reconocimiento y ejercicio de sus derechos. Es así que el arte contemporáneo hace valer su carácter indagatorio, provisional, ensayístico y provocador (Salcido, 2019, p. 81) y que, junto a la autobiografía como recurso para la enunciación y el cuerpo como archivo vivo, abren la posibilidad de generar experiencias que imaginen, investiguen y creen piezas que interpelen al público para reconocerse como parte de historias y coincidencias compartidas "que son sistemáticamente obliteradas en los relatos nacionales oficiales" (Stecher y Rothe, 2019, p. 198).

Narrar desde la autobiografía y la memoria a través del cuerpo danzante abierto a la reconstrucción que se genera en el suceso escénico, permite conocer no solo la historia de quien narra a través una mirada autobiográfica puesta al servicio del arte, ya que "en ese 'mirarse' no solo se dirige la atención sobre uno[a] mismo[a], sino también sobre la comunidad de la que se forma parte" (Alcaide, 2016, p. 118).

Por último, este proyecto pone su atención a las traducciones y reinterpretaciones que desde una experiencia artística contemporánea es posible

imaginar sobre grupos oprimidos, excluidos e invisibilizados históricamente. Qué de nuevo se está diciendo sobre nuestros pasados, cómo estamos apropiándonos de nuestras historias y cómo estamos refigurándolas como apuestas para un futuro donde las divisiones categoriales, que excluyen a unos frente a otros, se transformen en espacios de reconocimiento y condiciones materiales más equitativas e igualitarias para todas y todos quienes habitamos y transitamos por este planeta.

Seguirán siendo necesarias reflexiones que se realicen en el cruce entre las artes y la antropología para atender estos cuestionamientos. De igual manera, el deseo por generar puentes entre campos del conocimiento y espacios para la reflexión sobre nuestros mundos como los aquí abordados pasan por la convicción de que en estos cruces y diálogos se potencia, complejiza y expande lo que, de forma independiente, podría decirse desde uno u otro lugar.

Referencias

- Alcaide, A. (2016). "Autobiografía, memoria e identidad en la obra de mujeres artistas migrantes". *Centro Journal*, 28(1). pp. 112-143.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderland / La frontera. The new mestiza*. Aunt lute books.
- Boletín de prensa. (2023). *Senderos del Peñasco Inicia Temporada en México, Una Obra de Danza Contemporánea Sobre la Memoria, Las Migraciones y Los Linajes Indígenas* [Boletín de prensa].
- Castro, S. (1998). "Geografías poscoloniales y translocalizaciones narrativas de 'lo latinoamericano'. La crítica al colonialismo en tiempos de la globalización". En Follari, R. y Lanz, R. (comps.) *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*, pp. 155-182. Editorial Sentido.
- Cornago, Ó. (2020). "El archivo como ficción operativa: la autoridad suspendida". *Artilugio*, (6), pp. 141-172.
- de Diego, E. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela.
- Fiadone, A. (2007). *Simbología Mapuche. En territorio Tehuelche*. Maizal Ediciones.
- Mignolo, W. (Comp.). (2014). *Género y decolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Le Bretón, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Metales Pesados.
- Lugones, M. (2014). "Colonialidad y Género: Hacia un feminismo descolonial". En Mignolo, W. (comp.) *Género y decolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial SRL.
- Salcido, M. (2019). *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
- Solís, M. y Juárez, P. (2023). "La poética del agrado: un proyecto de danza relacional y artefacto de resignificación femenina". *Culturales*, 11, pp. 1-31. <https://doi.org/10.22234/recu.20231101.e738>
- Stecher, L. y Rothe, T. (2019). "Epílogo". En Danticat, E. *Crear en peligro: el trabajo del artista migrante*. Banda Propia

Mirar al futuro: una aproximación al análisis textual de la distopía cinematográfica

Gazing into the future: a textual analysis approach to dystopian cinema

DOI: 10.61820/ha.v5i10.1474

Ana-Clara Rey Segovia

Universitat de València

Valencia, España

a.clara.rey@uv.es

ORCID: 0000-0002-9403-4185

Recibido: 13/02/2024

Aceptado: 18/04/2024

Resumen

Dentro del amplio espectro que ocupa la ciencia ficción, la distopía se ha convertido, en los últimos años, en uno de los objetos de estudio más abordados por los círculos académicos. Sin embargo, la mayor parte de las investigaciones en torno a la producción audiovisual distópica han priorizado la indagación en sus aspectos puramente narrativos, ignorando los elementos formales que articulan el texto audiovisual. Lo que aquí se propone es ofrecer una aproximación a las imágenes distópicas desde un enfoque que integre el análisis crítico y contextual de estas producciones audiovisuales con un análisis propiamente fílmico, aportando, con ello, algunas herramientas metodológicas propias de este último campo de estudios. Para ello, y a modo de muestra de las posibilidades de este enfoque, abordaremos el análisis de algunos de los largometrajes distópicos más relevantes del siglo XXI: desde *Minority Report* de Steven Spielberg (2002) a *Ready Player One* (2018) del mismo director, pasando por *Children of Men* de Alfonso Cuarón (2006) y *Blade Runner 2049* de Denis Villeneuve (2017). Tomando como referencia la noción de texto fílmico de autores como Barthes, Kristeva y Carmona, pretendemos abordar el análisis a partir de dos ejes fundamentales y complementarios: uno que atienda a la relación entre texto(s) y contexto(s), y otro que se ocupe de analizar las posibles identificaciones sugeridas por los filmes desde la propuesta en torno a la mirada espectral.

Palabras clave: análisis filmico, semiótica, distopía, ciencia ficción

Abstract

*In recent years, dystopia has become an important object of study in academic circles within the broad spectrum of science fiction. Nonetheless, the majority of studies on audiovisual dystopian production have prioritized the examination of its strictly narrative aspects, disregarding the stylistic and formal elements that structure audiovisual texts. This paper intends to offer a possible approach to dystopian images from a perspective that combines critical and contextual analysis of these audiovisual productions with film analysis, thus providing specific analytical tools related to this field of study. To achieve this, and as an illustration of the possibilities of this approach, we will discuss some of the most relevant 21st-century dystopian films, including Steven Spielberg's *Minority Report* (2002) and *Ready Player One* (2018), along with noteworthy works like Alfonso Cuarón's *Children of Men* (2006) and Denis Villeneuve's *Blade Runner 2049* (2017). Drawing upon the conceptualization of filmic text from authors such as Barthes, Kristeva, Metz and Carmona, we intend to analyze the films from two fundamental and complementary angles: one addressing the link between text(s) and context(s), and the other dealing with the possible identifications the films propose in terms of the spectatorial gaze.*

Keywords: film analysis, semiotics, dystopia, science fiction

Introducción

El claro auge de la distopía en el panorama audiovisual de las últimas dos décadas ha venido acompañando de un creciente interés, desde el ámbito académico, por indagar en sus premisas y tropos más recurrentes. En lo que refiere al cine, sin embargo, la mayor parte de estas propuestas han priorizado el análisis de los aspectos narrativos –lo que podríamos identificar comúnmente con el contenido, la trama o el guion de los largometrajes– dejando a un lado los aspectos formales que articulan el texto filmico. En tal sentido, lo que aquí proponemos es prestar atención a la manera en que las imágenes distópicas se articulan tanto *dentro* como *fuera* de los textos cinematográficos, en un intento por abordar la mirada propuesta por el cine distópico desde un enfoque crítico que trascenderá, necesariamente, los límites del espacio textual.

A tal efecto, y teniendo en cuenta nuestra intención de abordar los largometrajes a partir de la propuesta del análisis textual, resultará necesario acotar correctamente la noción de *texto*, propuesta que tiene su origen en

la semiótica estructuralista y que ha sido continuada y reelaborada por académicos de la talla de Roland Barthes, Julia Kristeva, Umberto Eco o Christian Metz. A partir de esta definición preliminar, nuestra intención será la de abordar el análisis a partir de dos ejes fundamentales que nos ayuden a avanzar sobre la *lectura* de los filmes: uno centrado fundamentalmente en el análisis de la mencionada relación entre texto(s) y contexto(s), y otro centrado en indagar en las propuestas concretas a partir de una mirada que, en futuros análisis, podría colaborar a *deshacer* la madeja distópica.

I. Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje

Como recuerdan Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008, p. 209), el origen etimológico del término *texto* nos retrotrae al concepto de *tejido* o, específicamente, a un entramado de materiales que provienen de fuentes potencialmente diversas. Este concepto cobrará especial relevancia de la mano de Julia Kristeva (1981), para quien el texto debe ser entendido como “un instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua” (p. 147), poniendo en relación el *habla comunicativa* –y, en consecuencia, el código y el lenguaje–, así como la enunciación. En este sentido, la teórica propone abordar el texto como *productividad*, lo que implica tener en cuenta, por un lado, el juego de destrucción/construcción que el texto realiza a partir de su *materia prima*, la lengua, y por el otro, la intertextualidad implícita a cualquier texto.

Teniendo en cuenta la idea de texto como productividad, Barthes (2003) planteará la necesidad de cambiar el concepto monológico de *significación* por uno que tome en cuenta que el texto constituye un “espacio polisémico en el que se entrecruzan varios sentidos posibles” (p. 144). En definitiva, para Barthes, el texto supone una “práctica signifiante”, dependiente de “una tipología de las significaciones” que se pone en juego en un trabajo activo en el que toman parte tanto el sujeto, como el *Otro* y el contexto social (2003, p. 142).

La relevancia de esta propuesta para el caso que nos ocupa tiene que ver con intentar alejarnos de cualquier interpretación que atribuya a las obras distópicas una intencionalidad premeditada y cerrada, esto es, separar la noción de *obra* de la de *texto*, algo que, en el caso del cine, permite sortear la dificultad de determinar quién “habla” en la película. En último término, la propuesta de Barthes nos permite poner en el centro la función del lector-espectador en el proceso de producción de sentido, que, desde este punto de vista, pasaría de ser concebido como un mero consumidor a convertirse en un “productor del texto” (2004, p. 2). Esto nos permite, además, apartarnos de los intentos por “descodificar” el supuesto significado

último *oculto* en los filmes distópicos, para situarnos en una perspectiva centrada en la lectura como un "*proceso ininterrumpido de producción/transformación*" (Talens, 2010, p. 40). Dicho de otra manera, se trata de complejizar y problematizar el análisis de la distopía cinematográfica –o audiovisual, en general–, a partir de un enfoque que reconozca la posible ambigüedad de este tipo de textos –enmarcándolos en su contexto–, evitando así caer en simplificaciones o categorizaciones reduccionistas.

II. Reconociendo el terreno

Para emprender el análisis, tomaremos como modelo la propuesta realizada por Talens (2010, pp. 64-65) para el abordaje de *Un chien andalou* de Buñuel (1929). Así, en un primer momento, se trata de abordar la lectura de "los elementos de base utilizados como material de partida" –esto es, el diálogo entre las imágenes propuestas con sus posibles "referentes culturales, iconográficos y literarios"–, para luego prestar atención a "la concreta articulación de esos elementos" y su "inscripción en una determinada tipología discursiva" (Talens, 2010, pp. 64-65), lo que en última instancia conlleva asumir la labor de codificación/decodificación de los textos, aunque siempre entendida en el marco de producción/transformación de los mismos. Por ello, finalmente, se trataría de observar la manera en que el lector-espectador se "apropia" de la propuesta simbólica que surge como resultado de las articulaciones y las relaciones intertextuales anteriormente analizadas, lo que habilitaría, en último término, la producción de *sentido* a la que antes hacíamos referencia.

Respecto a lo anterior, conviene no olvidar que buena parte de la productividad de los textos fílmicos tiene que ver con la forma en que estos colaboran a reforzar ciertas identificaciones o *posiciones*, que en última instancia influyen en la (re)producción de una determinada mirada sobre la realidad. Así, todos los elementos que intervienen en la construcción de la película en tanto objeto de estudio serán tomados como parte del "arsenal" con el que el cine intenta "imponer al espectador [una] interpretación del acontecimiento representado" (Bazin, 1990, p. 84).

Siguiendo las recomendaciones de Carmona (2010), a la tarea de segmentación de las diferentes partes de las obras analizadas –o *decoupage*– le deberá seguir un trabajo de *estratificación* de las mismas a fin de dilucidar su articulación, tanto en relación al propio texto como a nivel intertextual. Esta tarea de segmentación resultará útil, también, a la hora de dilucidar las lógicas internas de cada propuesta, y abordarlas según los *códigos* propios del lenguaje cinematográfico –a saber, aquellos *visuales* (planificación, encuadres, movimientos y angulaciones de cámara, iluminación, color, etc.), *sonoros* y *sintácticos*– y su organización espacio-tem-

poral, es decir, la *puesta en escena* y la *puesta en serie*. Esto último, como recuerda Carmona (2010), resulta especialmente relevante para el análisis, dado que es a través de los mecanismos de la puesta en escena y de la puesta en serie que el filme construye “un espacio imaginario de representación [que] articula cada uno de los fragmentos de ese espacio en una sucesión” (p. 117) temporal, más si tenemos en cuenta el carácter narrativo de las películas aquí analizados.

Lo anterior nos remite, pues, al concepto de *representación*, dado que será a través de los mencionados mecanismos que la imagen fílmica funcione como “sustitución” de aquello representado. Para continuar con la propuesta de Carmona (2010), esto implicaría pues que

[...] el factor clave de la representación no está en la relación de semejanza que pueda establecerse entre el objeto y su representación [sino en que] *la forma autorice el significado con el que se la inviste y que el contexto fije y sancione el significado de manera adecuada*” (p. 119).

Lo anterior se vuelve especialmente relevante en el caso de la distopía cinematográfica, en tanto a la misma se le presupone una intención –aparentemente– crítica y admonitoria respecto a la realidad objeto de su escrutinio. En otras palabras, la verosimilitud de la realidad distópica no va a depender únicamente de la traducción directa de la realidad a la pantalla, sino, sobre todo, de su adecuación a un orden simbólico determinado, que será el que habilitará o autorizará las posibles lecturas/sentidos del texto. Todo esto sin olvidar el papel central de la ideología –las representaciones e interpretaciones *dominantes* (y *alienantes*) de la realidad social– en todo este proceso. En definitiva, nuestra propuesta estará centrada en la manera en que tales imágenes funcionan a modo de soporte de una determinada concepción de –lo que es y *debería ser*– el mundo –la *realidad*–, así como de nuestra posición dentro de tal concepción.

III. Deshacer la madeja distópica

En este intento por deshacer la madeja distópica, nos resultará útil recuperar algunas de las clásicas dicotomías planteadas en este tipo de relatos; aspectos que deberán ser problematizados al abordar los análisis de los casos concretos. A modo de propuesta preliminar, partimos de una serie de ejes en torno a los cuales suelen pivotar la mayor parte de las propuestas distópicas y que, tras una breve revisión, pueden sintetizarse en los que siguen (Rey Segovia, 2021, p. 263):

- *Natural vs. Artificial*
- *Exterior (apertura) vs. Interior (clausura)*
- *Libertad vs. Sometimiento*
- *Voluntad vs. Fatalidad*
- *Orden (civilización) vs. Caos (barbarie)*
- *Reconstrucción (memoria) vs. Destrucción (olvido)*

A partir de las mencionadas dicotomías, se trata de observar cómo las mismas cohabitan y se articulan en las diferentes propuestas cinematográficas en un intento por atender a los elementos propiamente fílmicos que permiten al espectador (re)conocer y (re)construir el espacio de lo simbólico. Sirva la siguiente Tabla 1 a modo de propuesta preliminar:

Estrategias formales	Articulación/Relación
Puesta en cuadro	Dentro/Fuera Cierre/Apertura Arriba/Abajo Luz/Oscuridad
Puesta en escena	Interior/Exterior Fronteras/Pasajes Ausencia/Presencia Dependencia/Independencia
Puesta en serie	Totalidad/Fragmentación Pasado/Presente/Futuro Retroceso/Progreso

Tabla 1. Posibles estrategias formales (2021, pp. 264-265) de Rey Segovia.

En cualquier caso, es necesario aclarar que las estrategias listadas no pueden identificarse de manera aislada en el espacio textual. Por el contrario, las mismas constituyen, en su conjunto, la manera en que los diferentes textos construyen su propuesta. Así, y como se puede deducir de la citada tabla, muchos de los elementos presentes en la columna Articulación/Relación trascienden las categorías listadas bajo la columna Estrategias formales y bien podrían, en muchos casos, intercambiarse. En este sentido, deberemos atender a cómo los mismos se asocian entre sí en las diferentes propuestas fílmicas a través del montaje y las posibles fisuras e intersecciones, tanto a nivel diegético como extradiegético. En esto entrarán en juego otros aspectos como lo son la intertextualidad o la

identificación espectral, esto último más relacionado con la propuesta narrativa de los filmes.

IV. Una primera aproximación a la construcción de la realidad distópica

A fin de observar las posibles aplicaciones de lo dicho, propondremos abordar algunos ejemplos desde la perspectiva de la construcción de la mirada espectral y la consiguiente construcción de la realidad distópica. Para ello, dedicaremos ahora nuestros esfuerzos a intentar establecer las posibles particularidades de la mirada propuesta por varios largometrajes distópicos y a la manera en que tales miradas privilegian determinadas posiciones que podrían favorecer unas lecturas de los textos frente a otras.

En lo anterior se vuelve necesario discernir entre dos conceptos fundamentales: el *punto de vista* y la *mirada*. En el primero de los casos, nos referimos a las implicaciones ideológicas que conlleva la misma "operación de recortar el encuadre en el *continuum* de lo visible" (Carmona, 2010, p. 194). Continuando con esta aportación, la organización de los materiales dentro de una obra cinematográfica conlleva siempre un cierto grado de manipulación, más o menos consciente, que en definitiva colabora a "transmitir unas posiciones que [...] son entregadas a la lectura del espectador potencial" (Carmona, 2010, p. 194). En cualquier caso, lo anterior no agota el asunto de la lectura. En este sentido, es necesario introducir también la noción de *focalización*, aspecto que hace referencia al grado de "restricción de la información" (Carmona, 2010, p. 194) en relación con el campo cognitivo –el *saber narrativo*–. Tanto el punto de vista como la focalización incidirán en la posición en la que el filme colocará al espectador. Esto, que Carmona (2010) denomina el *lugar de la inocencia*, se convierte así en el "lugar de la manipulación" (p. 159), en tanto el cine narrativo tiende a ocultar las estrategias de la enunciación o, en palabras del citado autor, "las operaciones que convierten el filme en objeto de sentido, en máquina de significación" (2010, p. 159). La *mirada* del espectador se constituirá, así, en el lugar de la mediación entre esta propuesta interpretativa y el sujeto/espectador *real*.

Lo comentado nos remite a un análisis del proceso de identificación espectral que va mucho más allá de la clásica asociación entre espectador-personaje. Si bien, como observaremos, esta identificación acaba privilegiándose en la mayoría de los casos, son las estrategias formales las que determinarán la forma en que se produce. Resulta conveniente remitirnos a la propuesta de Aumont *et al.* (2008) para quien el proceso de identificación cinematográfico guarda claros paralelismos con la fase lacaniana del espejo. Según Aumont *et al.* (2008), la "inhibición de la motricidad [y el] papel preponderante de la función visual" (pp. 249-250) –que, en la pro-

puesta lacaniana, juegan un papel crucial en la constitución imaginaria del yo– vuelven a tener lugar en el espectador cinematográfico, favoreciendo el proceso de proyección/identificación del sujeto en el entramado del texto fílmico.

En esto, resulta necesario realizar una puntualización significativa. Como explican Aumont *et al.* (2008), el proceso de identificación espectral refiere a un sujeto “que ha superado la fase de indiferenciación primitiva de la primera infancia y ha accedido a lo simbólico” (p. 263) y, por tanto, no deja de ser siempre una identificación secundaria. Así, como recuerda Gómez Tarín (2000, pp. 4-5), los mecanismos que se ponen en marcha mediante el anterior proceso involucran elementos tanto físicos –lo relacionado con la percepción y la (re)construcción del espacio, el tiempo y el movimiento en el cine– como subjetivos, en lo que interviene no solo los aspectos experienciales y vivenciales del espectador, sino también su universo simbólico. Será la combinación de ambos niveles lo que posibilita el proceso de *reconstrucción* del espacio diegético que, a su vez, permite que se ponga en marcha el proceso interpretativo por parte del espectador.

V. Una mirada al futuro

Tomando en cuenta lo dicho anteriormente, no parece casual la insistencia con la que una parte importante de la producción cinematográfica distópica alude a la cuestión de la mirada como eje vertebrador de su planteamiento.¹ Películas como *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006), *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) y *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018), construyen una propuesta en la que la mirada se pone de relieve de manera explícita, como una estrategia metanarrativa que interpela directamente al espectador, condicionando sus lecturas desde los primeros minutos.

¹ Si bien tal afirmación podría ser aplicable a otros géneros y, sin dudas, requeriría de un abordaje más exhaustivo en relación con la distopía cinematográfica, resulta al menos llamativa la repetición de este motivo en varios de los largometrajes del género que nos atañe. Además de los aquí comentados, esta alusión a la mirada como eje vertebrador puede observarse en filmes que hoy constituyen clásicos distópicos. Por mencionar algunos otros ejemplos, resulta imposible olvidar la penetrante mirada de Alex en *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971) o el ojo amenazante del Gran Hermano de *1984* de Orwell, adaptada al cine en dos ocasiones por Michael Anderson (1956) y Michael Radford (1984). Más ejemplos de la relevancia de la mirada en el marco de la distopía cinematográfica pueden observarse en películas más recientes como *Divergente* (Neil Burger, 2014) o *The Giver* (Phillip Noyce, 2014). Para un análisis preliminar de esta cuestión, se recomienda consultar la tesis doctoral que da origen a esta investigación *¿No hay alternativa? Aperturas utópicas y clausuras distópicas: una mirada al futuro a través del cine de masas del siglo XXI* (Rey Segovia, 2021).

En el caso del filme de Villeneuve, la secuencia de apertura reproduce varios de los elementos de la película de Ridley Scott (*Blade Runner*, 1982), de la que es secuela. En ambos casos nos enfrentamos al paisaje de la ciudad de Los Ángeles, seguido de la imagen de un ojo que nos devuelve la mirada y en el que se refleja el mundo distópico que está a punto de desplegarse ante nuestra mirada (ver Figuras 1 y 2).

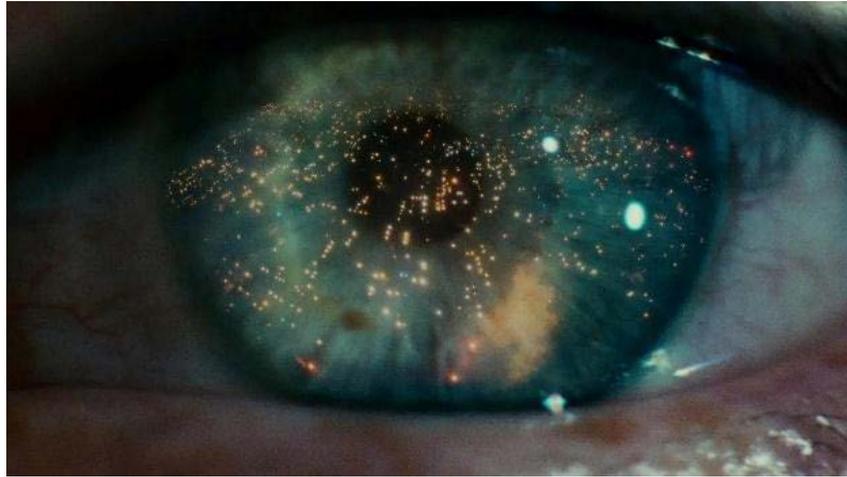


Figura 1. Fotograma 1 de *Blade Runner* (1982) de Scott.

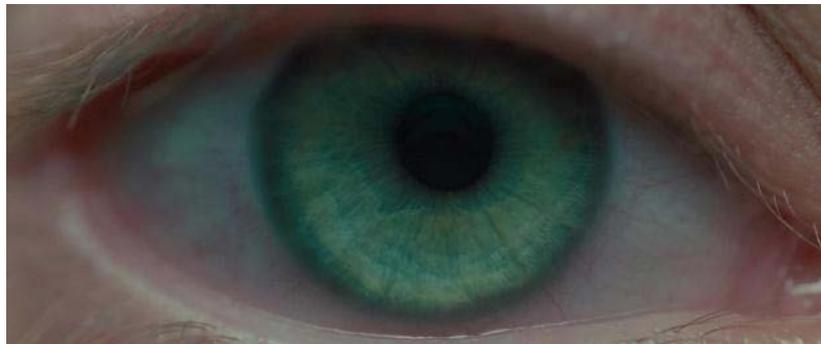


Figura 2. Fotograma 2 de *Blade Runner 2049* (2017) de Villeneuve.

Sin embargo, en la propuesta de Villeneuve la secuencia se invierte, de manera que la imagen del ojo es lo primero a lo que nos enfrentamos tras los intertítulos iniciales que nos ponen en situación. El ojo, que aparece en un primer momento cerrado, despierta ante nosotros de la misma manera que el escenario se nos aparece inabarcable, como una mirada clara pero desconocida hacia un horizonte oscuro y cargado de niebla. A diferencia de *Blade Runner* de Scott, en el que el horizonte quedaba oculto tras la maraña de rascacielos de la ciudad futurista; aquí partimos de un exterior abierto, pero casi *impenetrable* –cargado quizá del *kipple* del relato de Dick– en el que todo está al servicio del interior asfixiante de la ciudad. Esta represen-

tación de un interior bien delimitado y un exterior aparentemente abierto –tropa habitual de las narrativas distópicas–, es aquí planteada de manera que el exterior ya no supone una posibilidad. De esta manera, mientras en la propuesta de Scott el exterior quedaba explícitamente elidido, en la de Villeneuve se opta por representarlo como un espacio sometido a las lógicas del interior, *ocupado, colonizado*.

Así, la (con)fusión de la imagen de ese ojo que se *abre* a esta realidad con la imagen de las plantas solares que sirven como una de las principales fuentes de energía de la ciudad nos habla de una disolución de los límites entre lo natural y lo artificial, todo al servicio de la civilización: de la completa conquista de la naturaleza en pos del progreso. Esta disolución, representada claramente en la figura de los replicantes, indistinguibles de los seres humanos, será uno de los motivos principales del filme. De modo que, el constante “engaño” producido por las imágenes que conforman esta realidad distópica, se convierte en una metáfora a través de la cual se apela a la reflexión acerca de aquello que nos hace *verdaderamente* humanos –cuestión que puede sintetizarse en la metáfora más evidente: los ojos como “espejo del alma”–, pero también al artificio de la representación, haciendo que dudemos de manera constante de aquello que se presenta ante nosotros, lo que puede interpretarse como una reflexión sobre el propio aparato cinematográfico.

El filme nos enfrenta de forma explícita a nuestra propia experiencia como espectadores, hace que nos reconozcamos en la pantalla cinematográfica como constructores de la propia realidad representada, interpellándonos, así, como agentes responsables –o al menos, partícipes– de aquello a lo que se nos expondrá a lo largo del filme. En otras palabras, podríamos decir que los ojos en *Blade Runner* nos recuerdan el marcado carácter ficticio de esta realidad, producto de nuestra percepción en un sentido doble: ya sea como espectadores en la sala de cine –responsables de dotar de sentido a la imagen– o también como potenciales *causantes* de la misma.

A esto contribuyen los intertítulos que preceden a la citada secuencia. El texto extradiegético no solo está dirigido a recordarnos los orígenes de la trama de este nuevo filme, sino que, al mismo tiempo, la puesta colabora en relación al texto junto con el contexto extradiegético al situarse como punto de partida, nuevamente, en una ciudad reconocible, en un futuro no demasiado distante, con una tremenda crisis ecológica como escenario de fondo y la caída de los antiguos colosos empresariales –al estilo de Lehman Brothers–. Lo anterior ayuda a reforzar lo dicho previamente respecto a la posición que ocupa el espectador dentro de la realidad distópica: la mirada que despierta ante este mundo se convierte en una suerte de espejo que nos devuelve la mirada en la sala cinematográfica, recordándonos que

la realidad imaginada es, también, *nuestra* realidad.

Esta apelación al dispositivo de la visión, en concreto, al ojo y la mirada como mecanismo de reconocimiento en la imagen distópica, se repite de manera también muy explícita en *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002). En la misma, nada más acabar los créditos de apertura, se nos enfrenta a una sucesión inconexa y borrosa de pequeños fragmentos de imágenes que van poco a poco conformando la escena de lo que parece ser un asesinato, y que acaban en la mirada absorta de uno de los personajes protagonistas (ver Figuras 3 y 4).



Figura 3. Fotograma 1 de *Minority Report* (2002) de Spielberg.

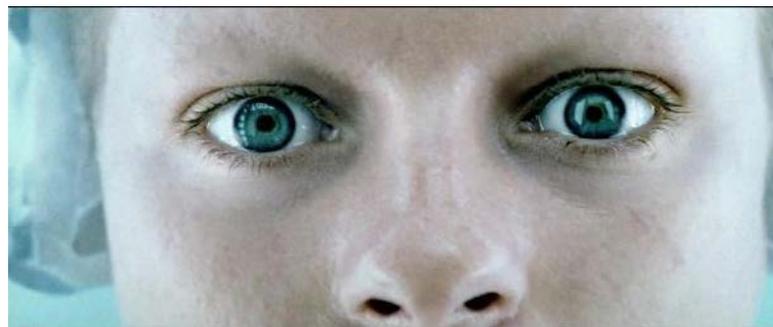


Figura 4. Fotograma 2 de *Minority Report* (2002) de Spielberg.

Esta suerte de doble juego de miradas trasciende de manera explícita el espacio textual, rompiendo con la cuarta pared de manera similar a lo que sucedía en el caso del filme de Villeneuve. Aquí, sin embargo, el plano detalle del ojo se irá abriendo poco a poco hasta descubrir a la portadora de la mirada: se trata de Agatha, una de los llamados *precognitivos* utilizados por la corporación *Precrimen* para predecir los asesinatos en la ciudad de Washington.

Como se observa, la mirada de Agatha es absorta y evidentemente *aterrada* respecto al futuro que se presenta oscuro, lleno de lagunas y deformado, tanto en las visiones de los tres precognitivos como también ante los ojos del espectador. La fragmentación y falta de coherencia narrativa

de estas secuencias iniciales parecerían colaborar a la crítica planteada en el filme, en tanto la ruptura del efecto de (hiper)realidad propia de la imagen distópica que no solo pondría sobre la mesa el carácter de constructo de la misma, sino que, al mismo tiempo, revelaría las posibles dificultades asociadas a su interpretación, obligando al espectador a asumir una posición activa en la producción de sentido. No obstante, a medida que la trama avanza, esta posible interpelación y llamado a la acción acabará diluyéndose en el restablecimiento de una focalización interna atribuible al personaje de John Anderton, el protagonista del filme, en quien acabará recayendo la responsabilidad del restablecimiento del orden. No parece casual, en este sentido, que Anderton ejerza el rol de agente de policía.

En cualquier caso, no es menos cierto que esta toma de responsabilidad por parte de Anderton vendrá acompañada de un necesario cambio en su mirada, cuestión que se hace explícita en el nivel de la trama: el protagonista acabará sometiéndose a una intervención de trasplante de ojos, con el objetivo de esquivar y escapar de la autoridad que ha querido sellar su destino. En esto, con claras referencias a *La naranja mecánica*, parecerían señalar a una posible salida al dilema planteado por Anthony Burgess en su novela de 1962 o, más directamente, por Kubrick, en su adaptación cinematográfica de 1971: el proceso de transformación de la percepción del mundo. En el caso de Anderton, no será impuesto, sino que estará motivado por su propia toma de consciencia de las "trampas" del sistema (ver Figuras 6 y 7).



Figura 6. Fotograma 3 de *Minority Report* (2002) de Spielberg.



Figura 7. Fotograma 1 de *A Clockwork Orange* (1971) de Kubrick.

Este doble juego entre interpelación/indefensión al que es sometido el espectador se repite en la totalidad de los filmes distópicos del panorama masivo. En *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018) somos introducidos en la trama a través de la voz over de su protagonista, que acompaña una sucesión de planos secuencia que funcionan a modo de contextualización, a la que le sigue una mirada a través de las gafas de realidad virtual de Wade, el protagonista del filme, en el OASIS (ver Figuras 8 y 9). La recurrencia del plano subjetivo, mediado por la mirada de Wade, nos convierte en un protagonista más de la propuesta metanarrativa del filme y de su universo de fantasía.



Figura 8. Fotograma 1 de *Ready Player One* (2018) de Spielberg.



Figura 9. Fotograma 2 de *Ready Player One* (2018) de Spielberg.

Esto quedará aún más claro al final de esta secuencia inicial cuando –tras presentarnos el mundo y relatarnos las reglas del juego en el que los protagonistas se verán envueltos durante la trama– la presentación del propio título del filme nos convocará a ponernos en marcha (ver Figura 10).



Figura 10. Fotograma 3 de *Ready Player One* (2018) de Spielberg.

Todo el filme se plantea como una suerte de juego extradiegético. En este caso, la relevancia de esta propuesta radica justamente en que se trata de una realidad alienante, construida de manera expresa con tal fin, que a su vez se nos presenta en una realidad futura ficticia –el Ohio del año 2045– que apela a *nuestra* realidad –a lo que colabora el batiburrillo de referencias fácilmente reconocibles a la cultura del entretenimiento–. Las fronteras entre la ficción que constituye el OASIS, la realidad del Ohio del futuro, la ficción propuesta por el propio filme y la realidad del espectador se fuerzan y difuminan continuamente, de manera que el espectador se ve al mismo tiempo fuera y dentro de la ficción, siendo interpelado de manera continua. Así, pese a que la propuesta se aleja deliberadamente del hiperrealismo de los casos anteriores, la realidad de *Ready Player One* se constituye como un claro

espejo de la nuestra, ya que dirige la lectura de la misma forma en que los jugadores/personajes son guiados en la propuesta del filme.

De esta manera, la apuesta por construir una suerte de reflejo a través del cual encontrar respuestas a nuestra propia experiencia –confusa, insegura, inestable– de la realidad acaba siendo absorbida por los mecanismos formales inherentes a cualquier propuesta cinematográfica que, de alguna manera, *obligan* a adoptar una postura determinada. Dicho de otra forma, la necesidad de elegir un punto de vista acabará siempre orientando la lectura en uno u otro sentido. Esto plantea un dilema fundamental en lo que respecta al potencial crítico del audiovisual distópico, sobre todo cuando se cuenta que, en su vertiente masiva, no deja de constituir al mismo tiempo una mercancía/producto de un sistema de producción concreto, esto es, capitalista.

El caso de *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) constituye muy probablemente uno de los intentos más conscientes de escapar de este dilema. Dejando de lado aquello referido a su trama –en la que sin dudas encontramos, también, aspectos problemáticos–, el filme de Cuarón realiza una propuesta alternativa respecto a las antes analizadas. La misma comienza con una pantalla completamente negra sobre la que se superponen las voces en *over* de dos periodistas, que nos presentan una serie de titulares referidos a la crisis migratoria y política en Gran Bretaña. Mediante un corte directo, el filme pasará a enseñarnos el salón de un bar en el que veremos entrar al protagonista. En un plano general ligeramente contrapicado, la cámara nos permitirá observar durante unos pocos segundos al diverso grupo de personas que atienden a las noticias que continúan, ahora con un apoyo visual, anunciándonos el asesinato de la última persona nacida en el mundo. Inmediatamente después, la cámara nos coloca como un personaje más entre el consternado público del bar. Siguiendo la tradición de los noticieros cinematográficos, la sala se convierte en una cámara oscura en la que proyectar nuestras propias imágenes. La pantalla en negro constituye así un espacio de sutura entre el espectador y el texto fílmico, ya que apela a la violencia irrepresentable que nos ha conducido a ese futuro indeseable, como el significante de lo real-traumático a lo que no queremos –o no podemos– enfrentarnos.

En este contexto, Theo nos es presentado como un personaje que se mantiene ajeno –quizá por cierto hastío– a los problemas de su mundo: tras dirigir una breve mirada al televisor, pide un café y se marcha del bar. Lo seguimos, cámara en mano, aunque separándonos un momento de él para examinar el paisaje callejero (ver Figura 11).



Figura 11. Fotograma 1 de *Children of Men* (2006) de Cuarón.

El paisaje ante el que nos coloca la cámara, salvo por los pequeños detalles que remiten a una cierta pauperización de la vida cotidiana, es perfectamente asimilable al Londres del presente. Lejos de pretender ocultarlo, el efecto de hiperrealidad es evidenciado de una manera completamente deliberada. Tras esta breve pausa contemplativa, volvemos a divisar a Theo y retomamos nuestro camino hacia él, rodeándolo, justo en el momento en el que una explosión hace volar el bar que acabamos de abandonar. Volvemos a dejar al protagonista y avanzamos corriendo hacia el lugar, momento en el que la secuencia se corta violentamente para enseñarnos el título del filme, mientras los ruidos de la caótica escena continúan acompañándonos.

Con esta secuencia inicial el filme nos sitúa ya en la posición de un viajero en el tiempo que visita su propio futuro. A diferencia de las anteriores propuestas, aquí el espectador se convierte en un actante más, en un sujeto de la trama, que iniciará su propia búsqueda acompañando al protagonista. Como él, nos encontramos atrapados en esta realidad, igualmente superados y agitados por los hechos que se suceden a nuestro alrededor. El proceso de identificación no se da a través de un personaje, sino que ocurre de una forma mucho más directa, es decir, mediante la mirada de la cámara que nos coloca ante el mundo, empujados a participar en él en un claro intento por liberarnos de cualquier constricción, aunque, claro está, seguimos atados a la mirada impuesta por la propia cámara.

De esta manera, y aun cuando el punto de vista viene igualmente determinado de antemano, la focalización se mantiene externa durante esta secuencia inicial, explotando así nuestro deseo de conocer la realidad que se presenta ante nuestros ojos de una manera similar a la que plantea el cine documental. Con esto, la imagen se convierte en una especie de

prolongación de nuestra realidad, más que en un reflejo o una proyección como sucedía en los casos anteriores, en una actitud quizás más acorde con el supuesto espíritu crítico generalmente atribuido a la distopía.

Una conclusión parcial

Como hemos podido observar, los filmes ponen en marcha ciertos mecanismos y/o estrategias formales-narrativas que colaboran a reforzar determinadas posiciones respecto a lo enunciado. La recurrencia de los puntos de vista subjetivos o semi-subjetivos es uno de los más habituales, lo que coloca al espectador en un estado de cierta indefensión ante el discurso plasmado en los textos, identificándose directamente con lo narrado sin posibilidad de acceder a más elementos que aquellos que se ubican dentro del campo de visión –y de *saber*– del personaje protagonista. En este caso nos encontramos ante casos de focalización interna, en los que el punto de vista del espectador coincide casi por completo con el del personaje, de manera que nuestra experiencia del mundo vendrá determinada por lo que este decida o no enseñarnos.

Todos estos elementos constituyen huellas de la enunciación que nos ponen ya sobre aviso, modalizando lo enunciado en forma de una advertencia sobre el carácter de proyección, reflejo o prolongación que, a modo de *negativo*, nos coloca frente a nuestra realidad. Esto nos remite también a la imagen del espejo lacaniano como momento fundamental en el proceso de nuestra constitución como sujetos, así como a la ya referida relación entre el registro de lo simbólico y de lo imaginario a la que hacíamos referencia en nuestro marco teórico. Si tenemos en cuenta esto en conjunto con la idea de la fragmentación y el artificio referida en los filmes anteriores, podemos observar una declaración explícita de intenciones: la idea de la realidad como un constructo conformado por una serie de imágenes a desentrañar, a (re)componer e interpretar a partir de unas categorías ya dadas de antemano, debido justamente a su carácter de *reflejo*, de artificio o de sueño –o, más concretamente, de *pesadilla*–.

Aun cuando esto puede ser entendido en un sentido de denuncia, hemos podido observar cómo tanto la puesta en serie como la puesta en cuadro de los filmes producen un efecto de identificación tal que pueden llegar a dificultar este apercebimiento. En otras palabras, la posible advertencia corre el riesgo de quedar difuminada en la propuesta formal de los filmes, de manera que se confunde con la sensación de estar atendiendo a una realidad que viene ya dada de una determinada manera y en la que la fragmentación pasa desapercibida o queda difuminada en el resto de la propuesta narrativa, confundándose con el propio efecto de realidad del artificio fílmico construido a partir del montaje. Por supuesto, lo dicho

no es exclusivo de la distopía cinematográfica, sino que constituye una característica inherente a la propia experiencia cinematográfica contemporánea, al menos en su versión narrativa-hollywoodense.² Esto se acentúa si, además, tenemos en cuenta la necesidad de simplificar tanto las formas como los contenidos narrativos, a fin de llegar a un público más amplio, más teniendo en cuenta que los filmes aquí analizados no dejan de constituir productos de consumo enfocados al entretenimiento masivo.

Sea como sea, parece posible poner sobre la mesa algunas preguntas, en especial aquellas relacionadas con los riesgos y las dificultades del cine narrativo tradicional como mecanismo de *denuncia* de la realidad. En este sentido, es claro que el nivel de complejidad de los diferentes textos influye también en su recepción, en tanto que las posibles lecturas vendrán más o menos determinadas por las probabilidades que los filmes ofrezcan en el plano formal. Así, como hemos visto, aquellos filmes que nos encierran en la mirada de un personaje concreto, sin margen de maniobra, nos colocan ante una situación de doble *incapacidad*: ante la parálisis propia del espectador cinematográfico –cuyas únicas opciones son permanecer callado o marcharse de la sala–, pero también ante la falta de libertad de movimientos ante la que nos coloca la cámara, que determina de manera constante la porción del mundo a la que tenemos derecho a acceder.

Es cierto que la violencia inicial de algunas de estas propuestas, unida a su aparente *contingencia* en términos de *futuros posibles*, pueden provocar cierto grado de incomodidad capaz, quizás, de movilizar al espectador una vez abandone la sala. No obstante, como comentábamos anteriormente, la apelación al sueño o al reflejo puede poner nuevamente en riesgo lo anterior, funcionando como un mero mecanismo de escape, como una *catarsis* necesaria a través de la cual regresar luego al mundo reconfortados de encontrarnos en una realidad *mejor* que aquella, a lo que nos hemos enfrentado y que no ha sido más que a una de nuestras peores pesadillas, pero una pesadilla, al fin y al cabo.

² Si bien el presente artículo aborda una muestra limitada de obras, a fin de ejemplificar nuestra propuesta, el análisis se apoya en la observación de un corpus mucho más amplio, analizado en la tesis doctoral que da origen a esta investigación (ver *¿No hay alternativa? Aperturas utópicas y clausuras distópicas: una mirada al futuro a través del cine de masas del siglo XXI*, Rey Segovia, 2021).

Referencias

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Carmona, R. (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Cuarón, A. (Director). (2006). *Children of Men* [Película]. Universal Pictures; Strike Entertainment; Hit & Run Productions; Toho-Towa.
- Gómez Tarín, F. J. (2000). "El espectador frente a la pantalla: Percepción, identificación y mirada". *BOCC: Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*, pp. 1-22. Recuperado de <http://apolo.uji.es/fjgt/percep.PDF>
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- Rey Segovia, A. C. (2021). *¿No hay alternativa? Aperturas utópicas y clausuras distópicas: una mirada al futuro a través del cine de masas del siglo XXI* [Tesis doctoral inédita]. Universitat de València, España.
- Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Película]. The Ladd Company y Shaw Brothers.
- Spielberg, S. (Director). (2002). *Minority Report* [Película]. Amblin Entertainment; Cruise/Wagner Productions.
- Spielberg, S. (Director). (2018). *Ready Player One* [Película]. Warner Bros. Pictures; Amblin Partners; Village Roadshow Pictures; De Line Pictures.
- Talens, J. (2010). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- Villeneuve, D. (Director). (2017). *Blade Runner 2049* [Película]. Alcon Entertainment; Columbia Pictures; Bud Yorkin Productions; Torridon Films.

ENSAYOS CRÍTICOS

La condición humana en la ciencia ficción.**Un análisis antropológico***The human condition in science fiction.**An anthropological analysis*

DOI: 10.61820/ha.v5i10.1337

José de Jesús Fernández Malvárez

Universidad Autónoma de Querétaro

Santiago de Querétaro, México

jose.dejesus.fernandez@uaq.mx

ORCID: 0000-0002-6687-0805

Recibido: 27/08/2023

Aceptado: 13/05/2024

Resumen

La condición humana no está relegada a su mera existencia. Somos seres plurales y diversos. Somos individuos que sujetan y somos individuos sujetos. Somos polisémicos y multiformes. Somos producto de las condiciones y productores de condicionantes de la vida humana. Partiendo de fomentar un diálogo abierto entre algunas aproximaciones antropológicas y de la ciencia ficción a la idea del *Otro*, el presente texto busca reflexionar sobre la naturaleza de la condición humana. Empleando un esquema crítico-reflexivo sobre la naturaleza de ciertos textos insignes en ambas áreas, tales como: *Los argonautas del pacífico occidental* (1922), "El ruido de un trueno" (1952) y "El muro de oscuridad" (1949), se analiza si, en un mundo preñado por la visualidad y el culto a la imagen, los relatos etnográficos y los de ciencia ficción pueden precisar algún aporte para comprender mejor nuestro presente y futuro. A la luz de preguntas como ¿cuál es la condición humana que plantean –o puedan plantear– estas obras? Este análisis se divide en tres apartados: "La condición humana en la antropología y la ciencia ficción; El ruido de un trueno, el mundo de oscuridad y los archipiélagos de la Nueva Guinea y; ¿Hacia dónde va la narrativa en la antropología y la ciencia ficción?" Estas secciones pretenden conectar, por un lado, las narrativas etnográficas con las de ciencia ficción, y por otro, dilucidar preguntas tales como ¿qué es la condición humana?, ¿hacia dónde se orienta?

Palabras clave: condición humana, antropología, ciencia ficción, etnografía, narrativa

Abstract

The human condition is not relegated to its mere existence. We are plural and diverse beings. We are subjects that hold and subjects that are held. We are polysemic and multiform. We are the product of the conditions and producers of conditioning factors of human life. Starting from promoting an open dialogue between some anthropological and science fiction approaches to the idea of the other, this text seeks to reflect on the nature of the human condition. Using a critical-reflexive scheme on the nature of certain famous texts in both areas, such as: The Argonauts of the Western Pacific (1922), "A Sound of Thunder" (1952) and "The Wall of Darkness" (1949), it is analyzed if, in a world devoted to due to visually and the cult of the image, ethnographic and science fiction stories may contribute to a better understanding of our present and future. With questions such as what is the human condition that these works propose –or could propose–? This analysis is divided into three sections: The human condition in anthropology and science fiction; The noise of thunder, the world of darkness and the archipelagos of New Guinea and; Where is the narrative going in anthropology and science fiction? These sections seek to connect ethnographic narratives with those of science fiction, and to elucidate questions such as what is the human condition? Where is it heading?

Keywords: human condition, anthropology, science fiction, ethnography, narrative

Introducción

La condición humana no está relegada a su mera existencia. El ser humano es, como decía Aristóteles (1988), un animal político, o como advierte Cassirer (1979), simbólico. Pero la realidad es que el ser humano es ambos y posiblemente un poco más, en tanto que este se caracteriza por su complejidad; es enigmático, incluso. Somos seres plurales y diversos. Somos individuos que sujetan y somos individuos sujetados. Somos polisémicos y multiformes. Somos producto de las condiciones y productores de condicionantes de la vida humana. Quizás una de las mejores frases para hablar de nosotros –pues definirnos resulta, por contradicción etimológica, imposible– es la acotación realizada por Unamuno (1970), que redefinió la famosa frase de Publio Terancio:

Homo sum, nihil humani a me alienum puto¹ dijo el cómico latino. Y yo diría más bien, nullum hominem a me alienum puto; soy hombre, a ningún hombre estimo extraño. Porque el adjetivo humanus me es tan sospechoso como su sustantivo abstracto humanitas, la humanidad. Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple ni el sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre. (p. 33)

La interpretación de Unamuno advierte una reflexión implícita sobre la naturaleza humana y, por consiguiente, la condición humana. Por su parte, Hanna Arendt (2009) trazó una directriz sobre esta misma idea, no sin antes advertir que *condición humana* no es lo mismo que *naturaleza humana*, pues "la suma total de actividades y capacidades que corresponden a la condición humana no constituyen nada semejante a una naturaleza" (pp. 23-24). Asimismo, precisó tres actividades fundamentales en la vida del hombre:² labor, trabajo y acción. De esta estructura triádica advirtió una condición más, que es la sujeción de las tres: la condición humana.

Sin buscar someter a debate la naturaleza de las aproximaciones de Terancio, Unamuno o Arendt, lo que propone este texto es plantear algunos puntos para la reflexión. Partiendo de fomentar un diálogo abierto entre algunas aproximaciones antropológicas y desde la ciencia ficción a la idea del otro, buscaremos abonar a la discusión sobre la naturaleza de la condición humana. A razón de esto, se empleará un esquema crítico-reflexivo sobre la naturaleza de ciertos textos insignes en ambas áreas y se tejerán algunos argumentos que permitan apuntalar a interpretaciones coherentes que abonen a la discusión sobre el tema.

I. La condición humana en la antropología y la ciencia ficción

Bronislaw Malinowski (1884-1942), es conocido por ser uno de los grandes pioneros de la antropología clásica. Su trabajo es considerado como un pilar de la metodología etnográfica y cuyo aporte central reside en sus contribuciones a este método. Derivado principalmente de su trabajo de campo en Mailu y las islas Trobriand, en Papúa Nueva Guinea, publicó en 1992 el libro titulado *Los argonautas del pacífico occidental*. Este libro destacó no solo por los resultados que obtuvo, sino por recuperar espectaculares experiencias sobre los pobladores de estas islas. En cierta parte de la obra, casi al inicio del texto, Malinowski (1986) relata lo siguiente:

¹ [Soy un hombre, nada de lo humano me es ajeno].

² Adviértase que emplea un criterio conceptual similar para referirse al hombre *hominem*, aunque no se profundizará propiamente en esta distinción, por no ser competencia de este análisis.

Imagínese que de repente está en tierra, rodeado de todos sus per-trechos, solo en una playa tropical cerca de un poblado indígena, mientras ve alejarse hasta desaparecer la lancha que le ha llevado.

Desde que uno instala su residencia en un compartimento de la vecindad blanca de comerciantes o misioneros, no hay otra cosa que hacer sino empezar directamente el trabajo de etnógrafo. Imagínese, además, que es usted un principiante, sin experiencia previa, sin nada que le guíe ni nadie para ayudarlo. Se da el caso de que el hombre blanco está temporalmente ausente, o bien ocu-pado, o bien que no desea perder el tiempo en ayudarlo. Eso fue exactamente lo que ocurrió en mi iniciación en el trabajo de campo en la Costa Sur de Nueva Guinea. Recuerdo muy bien las largas visitas que rendí a los poblados durante las primeras semanas y el descorazonamiento y la desesperanza que sentía después de haber fallado rotundamente en los muchos intentos, obstinados pero inútiles, de entrar en contacto con los indígenas o de hacerme con algún material. Tuve períodos de tal desaliento que me encerré a leer novelas como un hombre pueda darse a la bebida en el pa-roxismo de la depresión y el aburrimiento del trópico.

Imagínese luego haciendo su primera entrada en una aldea, solo o acompañado de un cicerone blanco. Algunos indígenas se agrupan a su alrededor, sobre todo si huele a tabaco. (p. 22)

Como es posible advertir, el relato, si fuese sacado de su contexto origi-nal, bien podría ser un fragmento perdido de *Crónicas marcianas* (2021) de Bradbury. Sin embargo, no es otra cosa que el inicio del primer libro formalmente derivado de un trabajo de campo etnográfico, como ya men-cionamos antes. En este libro, Malinowski da cuenta de su estadía en los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica, relata a detalle el compor-tamiento de los pobladores de la zona; sus características físicas, sociales y culturales; sus prácticas cotidianas, sus creencias y sus rituales. Por su-puesto, la experiencia personal no se hizo a un lado, pues se advierte en su prosa, aunque quizá menos detallada, su propia experiencia confinado en aquel rincón del mundo. Ahora bien, más allá del criterio que uno, ya sea como lector, investigador o simplemente conocer de temas antropológicos o etnográficos, tenga sobre Malinowski y su experiencia en estas zonas, no deja de ser un hito relevante no solo para la disciplina que lo canonizó, sino para la búsqueda de comprensión de los procesos que empleamos los se-res humanos para aproximarnos, relacionarnos y comprender al entonces denominado *Otro*. Es decir, esto es, en buena medida, un intento por com-

prender la naturaleza –y por consiguiente la condición– humana.

Se podría preguntar hasta aquí ¿qué tiene que ver esto con la ciencia ficción? León E. Stover (1929-2006), antropólogo y escritor de ciencia ficción, fue un asiduo defensor de que “la ciencia ficción antropológica disfruta del lujo filosófico de dar respuestas a la pregunta ¿qué es el hombre? mientras que la ciencia antropológica todavía está aprendiendo cómo formularla”³ (1973, p. 472). En tanto que la antropología es la ciencia del hombre y se enfoca en estudiar la cultura a través de sus manifestaciones y relaciones sociales de individuos en colectivo, podemos advertir la parentela implícita de la antropología con la ciencia ficción, que, cabe destacar, no es otra cosa que una forma de comprender nuestra propia historia y cultura, así como nuestros principios y anhelos, a través de plantear, entre otras cosas, alternativas utópicas o distópicas para la humanidad. Ray Bradbury tuvo a bien decir que “La ciencia ficción es central a todo lo que hemos hecho [...] es la historia de las ideas, la historia de nuestra civilización dándose a luz a sí misma” (citado en Hirschman, 1995). A partir de estas líneas es posible advertir la urdimbre que entreteje los puentes entre la antropología y la ciencia ficción. Una, la primera, se piensa como la ciencia que estudia al hombre, la otra, acaso, como una forma de narrar las ideas del hombre.

Otro claro ejemplo de la relación filial que existe entre la antropología y la ciencia ficción, podemos advertirlo en la pluma de autores contemporáneos como Néstor García Canclini. Él mismo es autor de un texto de ficción publicado en 2018 que lleva por título *Pistas falsas. Una ficción antropológica*. En esta novela, nos introduce en una suerte de genealogía, donde da cuenta de antropólogos que han recurrido a su vez a la literatura como alternativa a la escritura de textos académicos. Tema nada rebuscado, si se quiere, pero igualmente retoma la ficción. *Pistas falsas* es contada desde dos voces: se tiene un narrador extradiegético, que hila los sucesos, da cuenta de los acontecimientos, describe el contexto y escenarios en que suceden las cosas y matiza con sus propios tintes los hechos narrados; también se advierte una voz intradiegética o narrador en primera persona, que es el personaje principal de la historia, un arqueólogo chino que se establece en Buenos Aires y recorre Ciudad de México y España. Bajo un esquema de narrativa lineal, esta obra de García Canclini (2014) nos presenta acontecimientos que enmarcan trazos de la vida del protagonista.

³ Traducción propia del original: “Anthropological science fiction enjoys the philosophical luxury of providing answers to the question ‘What is man?’ while anthropology the science is still learning how to frame it” (Stover, 1973, p. 472).

Aunque son apenas pinceladas, nos permite formarnos una idea más o menos clara sobre quién es el personaje. Desde su decisión de dejar su país natal, hasta su viacrucis personal para encontrar a quien se convertirá en la depositaria de su amor: una socióloga argentina.

Más allá del plano de la ficción –aunque sin distanciarse mucho de esta– encontramos a autores como Marc Augé, conocido principalmente por su teoría de los *no lugares* (2000), y afamado por ser un librepensador que se interesa por casi todos los aspectos de la cultura humana –o al menos los que su propia condición humana le permite–. Como era de esperar, es también autor de textos etnográficos que bien pueden ser leídos como ciencia ficción o, incluso, a la inversa: como ficción disfrazada de etnografía. Ejemplo de lo antes mencionado es el texto titulado *El viaje imposible* (Augé, 2008), donde presenta un recorrido por paisajes urbanos y rurales, así como escenarios magnánimos por su representatividad histórica y otros tantos magnificados por su envergadura ficcional. Así pues, más allá del recorrido por estos lugares –que más bien se antoja un recorrido por nuestras propias tendencias como seres humanos–, nos arroja también algunas pistas de su orientación por la ficción.

En el sentido antes mencionado, Augé (2008) arremete con fuerza contra la idea del turismo, apelando a su naturaleza misma y tildándolo de sostener una precariedad intrínseca. Advierte que, si bien “el mundo existe todavía en su diversidad [...], esa diversidad poco tiene que ver con el caleidoscopio ilusorio del turismo” (p. 16). Quizá es aquí donde es posible notar con atinada franqueza su falta de parsimonia ante quienes piensan que el otro ha dejado de existir. Ese *Otro*, que advertimos por su naturaleza a veces indómita, a veces benevolente, pero siempre ajeno al *yo*, al *nos-otros*, y que quizá es por esto –al menos parcialmente – que la investigación antropológica cambió su mirada hacia las alteridades. De manera particular, Augé (2008) enfatiza algunos puntos que bien pueden permitirnos explorar la condición humana. “Uno ve al autor a través de las ciudades que éste ha evocado y ve a las ciudades a través de aquellos que las han amado y descrito: fantasmas que gracias a nuestros recuerdos de lecturas continúan recorriendo sus calles y sus plazas” (p. 109), dice el autor refiriéndose a los grandes literatos, entre los cuales, por supuesto, podemos y debemos contar a los de ciencia ficción, quizás incluso más a estos que a cualesquier otro. Él mismo nos advierte en sus líneas que:

[...] la novela atrae más particularmente la atención del antropólogo porque éste descubre en ella la pista del enigma que lo cautiva y al que la ciudad presta una escenografía ejemplar: la evidencia simultánea de la inconcebible soledad y de la imposible sociedad, la evidencia de una amenaza que nunca se concreta por completo,

la amenaza de la soledad, y de un ideal que no se cumple nunca realmente: la sociedad. (Augé, 2008, p. 110)

Nos presenta, recrudescida, la necesidad inherente al ser humano de la búsqueda de sí en el espacio que habita, así como del otro en el espacio inhóspito o al menos ajeno. Más allá de esto, no deja de considerar lo que, sin advertirlo, es quizás el pilar que sostiene la escritura de la ciencia ficción: la búsqueda del yo en el reflejo del otro. Es decir, como si de un espejo se tratase, buscamos ver lo que conocemos en lo que nos es ajeno o extraño, intentamos, pues, advertir nuestra propia naturaleza a través de lo desconocido. En un mundo repleto de imágenes y de mensajes instantáneos, quedamos absortos y hasta imbuidos por lo que Augé (2008) denomina como una *sensación de presente perpetuo*. Si el siglo pasado fue percibido por Augé y por otro más como el siglo de la muerte de las utopías y de los grandes relatos, quizá no resulte tan aventurado decir que el siglo en que vivimos haya marcado el inicio del fin de los grandes lectores. Y sin estos, poco probable es que emerjan grandes obras literarias.

La imaginación está en peligro de extinción. La inmediatez se está encargando, poco a poco, lento, pero a paso firme, de ello. Ahora los excluidos, esos otros que predominan en los relatos etnográficos de inicios del siglo pasado y en la ciencia ficción, no son tan distantes. Ajenos sí, seguro que sí, pero no distantes. Se les advierte, por mencionar un ejemplo, en quienes no alcanzan a ser beneficiarios del libre acceso al conocimiento. "El panteón griego abandonó el cielo, pero los ídolos del entretenimiento o de la política invaden nuestras pantallas" (Augé, 2018, p. 20). Si bien, en efecto, abundan en el universo que mora tras la pantalla del celular, del ordenador o de la televisión, lo hacen precarizados, socavados, irreconocibles. La pseudoficción se ha encargado de ello. Hoy en día los mitos ya no enseñan nada. Nos consumimos consumiendo lo que se nos impone. En palabras de Augé, "ya no aspiramos a tener un futuro porque es más bien este el que nos aspira" (2018, p. 21). Es decir, "cuanto más aumenta nuestro conocimiento, más atrapada se encuentra en realidad nuestra imaginación" (2018, p. 35), aunque quizá resulte más preciso decir que, cuanto más aumenta nuestro "acceso al conocimiento", más atrapada se encuentra nuestra imaginación, y con ella el porvenir de la ciencia ficción acaso.

Con todo lo mencionado anteriormente, podemos advertir que ambos caminos, el de la antropología –al menos la más reflexiva y sin la mirada de gorgona de la malinowskiana– y el de la ciencia ficción, conducen a Roma. Incluso podríamos hablar de una complicidad innata entre ambas, como mencioné al inicio de este texto. Sin embargo, existe también una clara dificultad para describir los límites de lo podríamos llamar *ciencia ficción*

antropológica, es decir, no toda narración etnográfica, por muy ficcional que parezca, podría catalogarse bajo la nomenclatura de la ciencia ficción, así como no toda ciencia ficción, por muy real o premonitoria que suene, podría ser considerada antropológica o etnográfica, según se crea conveniente. A decir de lo antes mencionado, existe una antología de narrativas catalogadas con este mote en la revista *American Anthropologist*, aunque Yole Sills (1969) escribió al respecto de estas que solo porque una historia tiene antropólogos como protagonistas o hace vagas referencias a la cultura no califica como ciencia ficción antropológica. Algo que Sills no consideró en su crítica es que la intención de la compilación antes mencionada era meramente ilustrar las posibilidades de este subgénero. Ahora bien, habiendo planteado algunas bases para el análisis de lo que creemos es una relación indisoluble –aunque sí ampliamente criticada y cuestionable– entre la antropología y la ciencia ficción, revisemos algunos textos de corte ficcional que pueden ayudar a madurar las ideas aquí vertidas.

Hemos sentado algunas posibles bases para precisar cómo la ciencia ficción y la antropología, en tanto géneros literarios y más allá de sus posibles resonancias científicas, tienen una capacidad de mutabilidad y resiliencia indiscutibles. Basta voltear a ver el repertorio actual de literatura y cine con argumentos de ciencia ficción y de textos antropológicos de carácter narrativo etnográfico. En los primeros se abordan desde parábolas morales, hasta devenires distópicos; en los segundos desde formas de vida –estructuras morales– hasta formas de conocimiento –otras formas de ver el mundo–. Podríamos decir incluso que, en tanto género literario, ambas dejaron de tener un límite definitivo en cuanto a criterios estilísticos e incluso temáticos. Ahora bien, hablando puramente de la ciencia ficción, nos remitiremos a algunas obras clásicas, con la finalidad de plantear posibles similitudes con los antropológicos. Si bien textos como *La máquina del tiempo* (1895) de Herbert George Wells o *En las montañas de la locura* de H. P. Lovecraft, ya nos permiten hablar *stricto sensu* de ciencia ficción, existen textos de singular envergadura como *1984* de George Orwell, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *Solaris* de Stanislaw Lem y más de uno de Isaac Asimov que contribuyeron ampliamente al género y que bien podrían ser un referente importante para este análisis. Sin embargo, nos centraremos únicamente en dos cuentos que podrían considerarse, sin favoritismo alguno, como canon de la literatura de ciencia ficción: “El ruido de un trueno” de Bradbury y “El muro de oscuridad” de Clarke; los cuales pondremos en contraste con el libro *Los argonautas del pacífico occidental*, presentado al inicio de este texto.

II. El ruido de un trueno, el muro de oscuridad y los archipiélagos de la Nueva Guinea

Un texto de particular interés cuando hablamos de ciencia ficción, no solo por el emblema distintivo de su autor, sino por la envergadura inherente a su trama, es el "El ruido de un trueno", publicado en la revista Collier's en 1952, por Ray Bradbury. En este relato, Bradbury nos presenta la ominosa aventura de Eckels por un safari en el tiempo, quien viajará a la época de los dinosaurios junto con otros tantos oportunistas, en compañía de un equipo especializado en safaris prehistóricos, en lo que será una campaña de cacería de un tiranosaurio rex. Este texto en particular presenta unos matices narrativos que bien pueden observarse como descripciones *cua-si-etnográficas* de los sucesos que acontecen en la historia. Si bien desde el principio, aunque inadvertido para el lector neófito de ciencia ficción, nos presenta una intencionalidad que al final será lo que dará un giro de tuerca a la estructura de la narración. La gran mayoría del texto gira en torno al recorrido del protagonista y el resto de los personajes que participan de la trama, es en este sentido que la detallada, pero no sinuosa exposición de los lugares y los acontecimientos, se antoja una suerte de descripción etnográfica, en tanto que describe con soltura escenarios, reacciones y sucesos claramente definidos, donde, cual trazos de nítidas pinceladas, se va construyendo una imagen clara del Eckels y los escenarios por los que deambula. "La niebla que había envuelto la Máquina se desvaneció. Se encontraban en los viejos tiempos, tiempos muy viejos en verdad, tres cazadores y dos jefes de safari con sus metálicos rifles azules en las rodillas" (Bradbury, 2022, p. 3). La idea del *Otro* y de *lo otro* encarna un dinosaurio y una jungla prehistórica en esta aventura. El turismo, por su parte, se cuele en la ecuación para ganarse su lugar.

Otro gran texto que presenta disyuntivas de este orden, lo encontramos en la pluma de Arthur C. Clarke (1917-2008), quien, a través de su narrativa, construye universos polisémicos donde el todo y la nada, cual ouroborus, se muerden la cola entre sí. En "El muro de oscuridad" de 1949, las narraciones y las descripciones de viaje a lo Marco Polo –que cabe destacar, para algunos, es pionero de lo que después se llamaría antropología– se nos presentan en la voz de un narrador extradiegético, que sigue los pasos de Shervane, quien, a su vez, nos va brindando la posibilidad de imaginar la inmensidad del contexto en que se desarrolla la trama. Si bien la amplitud del escenario descrito parecería intrascendente para una historia –en tanto que, al hablar de ciencia ficción, se advierte naturalmente–, funge como un puente narrativo para magnificar no solo la aventura de Shervane, sino la metáfora que subyace en esta desde su primer párrafo,

donde insinúa la vastedad de universos en consonancia con el limitado alcance del cosmos de nuestro protagonista:

Muchos y extraños son los universos arrastrados como burbujas en la espuma del Río del Tiempo. Algunos, muy pocos, se mueven contra o a través de su corriente, y menos aún son los que se mantienen eternamente fuera de su alcance, sin saber nada del futuro ni del pasado. El cosmos diminuto de Shervane no era de ninguna de estas clases: su rareza era de un orden diferente. Contenía sólo un mundo, el planeta de la raza de Shervane, y una sola estrella, el gran sol Trilorne, que le daba vida y luz.

Shervane no conocía la noche porque Trilorne se hallaba siempre alto sobre el horizonte, acercándose sólo a él en los largos meses de invierno. Ciertamente que, más allá de las fronteras de la Tierra de la Sombra, había una estación en que Trilorne desaparecía debajo del borde del mundo y se hacía una oscuridad en la que nada podía vivir. Pero ni siquiera entonces la oscuridad era absoluta, aunque no había estrellas para mitigarla.

Solo en un pequeño cosmos, presentando siempre la misma cara hacia su sol solitario, el mundo de Shervane era la última y más extraña broma del Hacedor de las Estrellas.

Sin embargo, mientras contemplaba las tierras de su padre, las ideas que llenaban la mente de Shervane eran las mismas que habría podido concebir cualquier criatura humana. Sentía respeto, curiosidad y un poco de miedo, y por encima de todo, un gran deseo de salir al gran mundo que se extendía ante él. Todavía era demasiado joven para esto, pero la antigua casa se hallaba en el terreno más elevado en muchos kilómetros a la redonda, por lo que podía mirar hasta muy lejos la tierra que un día sería suya. Cuando se volvió hacia el norte, con Trilorne brillando sobre su cara, pudo ver a muchos kilómetros de distancia la larga cadena de montañas que torcía hacia la derecha, elevándose cada vez más hasta desaparecer detrás de él en dirección a la Tierra de la Sombra. Un día, cuando fuese mayor, cruzaría aquellas montañas por el puerto que conducía a las grandes tierras del este. (Clarke, 1992, p. 150)

Así fue como Shervane vio el Muro por primera vez en su vida. Ahora bien, podemos pausar un momento y comparar estas descripciones narrativas con la realizada por Malinowski. Hagamos el intento y veamos qué pasa: "Imagínese que de repente está en tierra, rodeado de todos sus pertrechos, solo en una playa tropical cercana de un poblado indígena, mientras ve alejarse hasta desaparecer la lancha que le ha llevado" (Malinowski,

1986, p. 22).⁴ Por supuesto no es afán en lo absoluto comparar estilos narrativos o intenciones y/o propósitos de los autores –pues, como se dijo antes, ni es la intención de este artículo, ni resulta posible dada la naturaleza y intención de cada uno–, lo que sí podemos advertir en las tres narraciones –la de Malinowski, la de Bradbury y la de Clarke– es un desbordante deseo no solo de describir sucesos, sino hacerlo a la luz de su propia naturaleza y entendimiento como seres humanos a través del uso de metáforas que permitan al lector precisar el significado de lo que se cuenta, es decir, una voluntad inherente a cada pluma de dotar de un significado lo que se cuenta. Esto nos habla, acaso, de la condición humana. Puede parecer natural en cualquier forma narrativa esto que menciono, sin embargo, lo que sobresale y lo que emparenta ambos estilos –el etnográfico y el ficcional–, es acaso la ferviente necesidad de mostrar los matices de la naturaleza humana. Aunque suene reiterativo, la confrontación que se advierte en todos de distinguirse del otro –a la vez que advertirse en él– y lo desconocido. Esto no es lo único que comparten estos estilos narrativos, también encontramos una copiosa necesidad de dar un significado a las extensas historias que describen en sus relatos. En el caso de Bradbury, el mostrar las implicaciones del afamado *efecto mariposa*, que más allá de lo evidente, intenta dar cuenta de la poca conciencia del ser humano sobre sus acciones.

El cuarto estaba como lo habían dejado. Pero no de modo tan preciso. El mismo hombre estaba sentado detrás del mismo escritorio. Pero no exactamente el mismo hombre detrás del mismo escritorio.

[...] Qué suerte de mundo era ahora, no se podía saber. Podía sentirlos cómo se movían, más allá de los muros, casi, como piezas de ajedrez que arrastraban un viento seco.

Pero había algo más inmediato. El anuncio pintado en la pared de la oficina, el mismo anuncio que había leído aquel mismo día al entrar allí por vez primera.

De algún modo el anuncio había cambiado.

[...] Hundida en el barro, brillante, verde, y dorada, y negra, había una mariposa, muy hermosa y muy muerta. (Bradbury, 2022, pp. 11-12)

El eco mudo e incesante de la huella del hombre. Todo había cambiado. El ser humano había perpetuado su paso por el tiempo. La condición hu-

⁴ Revisar completo en el apartado anterior.

mana se hace inminentemente presente, cobra forma, se materializa, todo había cambiado.

Clarke, por su parte, advierte en su texto el camino del autodescubrimiento a través de su protagonista. Los viejos anhelos, perennes en la conciencia de Shervane, yagan la conciencia del lector hasta despertar en él un interés propio de redescubrir el mundo, de recuperar aquello que yace enterrado en lo más hondo. Pero Clarke no se conforma con eso. Da un paso más allá y desdobra su propia imaginación a tal punto que advierte lo irresoluto de la naturaleza humana a través de una metáfora que no solo es metáfora, sino que se convertiría, incluso –como pasa con el efecto mariposa en Bradbury–, en un parteaguas para la comprensión el universo mismo. Quizá de ahí la naturalidad con que se precipita el ominoso encuentro de Shervane con la respuesta a su búsqueda, así como su resolución final.

Por último, tenemos a un Malinowski que dejó una profunda huella en los habitantes de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica al someterlos al proceso de exotización. Un Malinowski que, no solo influyó de algún modo la cultura de los pobladores de aquel remoto lugar, sino que además llevó consigo a occidente un renovado método de investigación una redescubierta etnografía, ahora documentada. Claro está, no fue el único, seguramente tampoco el primero, pero su forma sí fue, al menos de alguna manera, única. El mismo Malinowski (1986) lo reconoció en su momento:

Nuestra meta final es enriquecer y profundizar nuestra propia visión del mundo [...] aprehendiendo la visión esencial de los otros, con el respeto y la verdadera comprensión que se les debe incluso a los salvajes [...]. Nunca ha necesitado tanto como ahora la Humanidad civilizada la tolerancia, en este momento en que los prejuicios, la mala voluntad y el ánimo de venganza separan a las naciones europeas [...]. La ciencia del Hombre [...] debe conducirnos a un conocimiento, una tolerancia y una generosidad basados en la comprensión del punto de vista de los otros hombres. [...] Mas ¡ay!, la etnología tiene las horas contadas; ¿saldrá a la luz de su verdadero significado e importancia antes de que sea demasiado tarde? (p. 505)

Con estas líneas concluyó Malinowski su obra cumbre. En las mismas se advierte, al menos en palabras, pues sabemos por otros textos que la tolerancia, la generosidad y la comprensión no fueron su obra más notable, que para este autor no es lejana la visión –en tanto su carácter atempo-

ral— de Bradbury y Clarke, preocupados por conocer la condición humana y la naturaleza del *uno mismo* y lo que nos distingue y emparenta con el *Otro*.

Conclusión: ¿hacia dónde va la narrativa en la antropología y la ciencia ficción?

Es preciso compartir algunas reflexiones finales. Levi-Strauss (1908-2009), ajeno a esta forma de producción literaria, aunque autor de un texto *cuasi*-literario de corte etnográfico titulado *Tristes trópicos*, e irónicamente satirizado en un comic francés,⁵ pronunció en algún momento que “nuestra visión de la historia [...] es un profundo juego de palabras, no es una antropología, sino una entropología” (citado en Steiner, 2001, p. 276). Aquí podemos prescindir de las metáforas y los juegos de palabras y decir, con total picardía, que este mundo de ahora ya no es, quizás, el que Levi-Strauss se planteó.

El mundo de hoy es otra cosa, no es tampoco ese mundo de Bradbury o Clarke, ni tampoco el de Orwell, Lem o Asimov. Hoy día predomina una profunda melancolía por lo etéreo, por lo disforme. Coincidimos con Bartra (2017) quien, citando a Gumbrecht, advierte que “estamos viviendo un vasto momento de simultaneidades” (p. 20). En un mundo demarcado por la pluralidad:

En nuestro contorno coexisten culturas, hábitos e ideas incongruentes entre sí, que parecen provenir de visiones muy diferentes del pasado y del futuro. Se podría decir, por lo tanto, que nos encontramos en un terreno fragmentado y lleno de incoherencias, un espacio cruzado por vestigios del pasado y sombras del futuro. (Bartra, 2017, p. 20)

Hoy en día no encontramos ya tan fácilmente descubrimientos que genuinamente nos asombren. Como planteó Augé, si bien “el mundo existe todavía en su diversidad [...] esa diversidad poco tiene que ver con el caleidoscopio ilusorio” (2008, p. 8) de imágenes con las que se nos bombardea hoy en día. Aunque la ciencia avanza a pasos agigantados —o quizá por eso mismo— la imaginación ha estrechado su horizonte natural y con ello

⁵ En el Financial Times (consultado el 21 de junio de 2024) aún se conserva en línea este cómic (Doxiadis, Papadatos y Di Donna, 2010). Caricatura exclusiva de Claude Levi-Strauss: https://www.ft.com/content/5284373a-1f94-11df-8975-00144feab49a?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR0_ryrbT4b-dEfetG5N8I2QaFCGyXax7uhqrLehoDqK4pcxjvcFaenldgf8_aem_AXRXYV-YomHE4QpyBZ_h00TMvNSYbFuZxjTYLLGzLJdyfoacKvvm_hjiITpyGQPaf-QNGrgHhpzualuSly_aYaOvXt#axzz1rwl2h3JB

nuestra capacidad de ficcionalizar se ha visto resignificada e, incluso, quizá, atenuada. La predominancia de las palabras, por su parte, se ve poco a poco socavada a la luz de la retórica de la imagen. La ciencia ficción ya se piensa más, al menos a nivel popular, desde lo que puede proponer el cine que la literatura.

Los signos visuales se cuelan en la fila y aventajan a los lingüísticos. El acto de leer, tan sustancial de la condición humana, se ve soslayado por las imágenes. Se lee e interpreta con claridad signos, pero poco se entiende ya de las palabras a nivel conceptual, en tanto metáforas profundas. Pareciera, incluso, que la condición melancólica, tan tendiente en las sociedades contemporáneas, "surge con gran fuerza en la cultura cuando con el transcurrir del tiempo se derrumban los valores tradicionales y se pierde el sentido de la historia" (Bartra, 2017, p. 21).

George Steiner (2001) advirtió otrora tiempo una condición inherente al libro, encarnación más prolífica de la palabra: "es un objeto [nos dice] que se posee privadamente" (p. 208). En un mundo preñado por la visibilidad y el culto a la imagen, donde esa cualidad del libro está, quizás, en peligro de extinción, podríamos preguntar: ¿acaso existe lo "privado" en nuestro mundo contemporáneo, tan propenso a rendir culto a lo visual? ¿Qué podríamos decir –en este mundo que desborda avances tecnológicos y científicos a diario– sobre la naturaleza de la ciencia ficción contemporánea? ¿Cuál es la condición humana que plantean o pueden plantear las obras contemporáneas de este género? Estas preguntas nos suponen, empero, nada más que una sarta de reflexiones que, como se advirtió antes, buscan ser una posible senda que arroje nuevas reflexiones y mejores preguntas.

Sabemos que "en el centro de la modernidad late un malestar profundo que se expresa como melancolía" (Bartra, 2017, p. 60). Por un lado, a partir de la exploración de los matices que cobra la melancolía en la literatura de ciencia ficción de finales de siglo XX y hasta nuestros días, podemos comprender mejor lo que rige la condición humana actual. Obras tales como la aclamada trilogía de Cixin Liu: *El problema de los tres cuerpos* (2006), *El bosque oscuro* (2008) y *El fin de la muerte* (2010), permiten dar cuenta de esto, pues, al ser un referente importante –si no es que el más– de la literatura de ciencia ficción actual,⁶ plantea, entre otras cosas, la forma en que se visualiza hoy en día el futuro de nuestra humanidad y la interacción

⁶ Por temas de extensión y alcance de este documento no se profundiza en dicha obra, sin embargo, consideramos que es un referente importante para comprender la condición humana en la ciencia ficción, en tanto que aborda temas como la relación entre la humanidad y la tecnología, además de la supervivencia en un entorno hostil y la búsqueda de la verdad.

con seres intergalácticos, mostrando así un claro reflejo del progreso de la humanidad y cómo esto ha impactado en nuestra forma de socializar y hacer/entender la cultura. Por otro lado, también a partir del relato etnográfico narrativo: la *meta-autoetnografía* (Ellis, 2009) y la misma *autoetnografía* (Ellis, 2009; Denzin, 2017), por ejemplo, planteadas desde la antropología y sociología contemporáneas, así como otras disciplinas de las ciencias sociales y humanidades como el arte⁷, posibilitan ahondar en la comprensión de lo humano como actividad, pues el análisis y la descripción de su actividad social y cultural permiten dar cuenta de su realidad. Así, la realidad de lo humano surge, como advierte Arendt (2009), de la *vita activa*, es decir, su habitar en el mundo, en la naturaleza y en la historia.

⁷ Ejemplo de ello es la metodología denominada *autoetnografía performativa*, que conjuga el método antropológico con la acción artística (Denzin, 2017).

Referencias

- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. PAIDÓS.
- Aristóteles. (1988). *Política*. Editorial Gredos.
- Augé, M. (2008). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Gedisa editorial.
- _____. (2000). *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa editorial.
- _____. (2018). *El porvenir de los terrícolas. El fin de la prehistoria de la humanidad como sociedad planetaria*. Gedisa editorial.
- Bartra, R. (2017). *La melancolía moderna*. FCE; Cenzontle.
- Bradbury, R. (2021). *Crónicas marcianas*. Booket.
- _____. (2022). *El ruido del trueno*. Recuperado de: <https://web.sedu-coahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Ray%20Bradbury%20-%20El%20Ruido%20de%20un%20Trueno.pdf>
- Cassirer, E. (1979). *Filosofía de las formas simbólicas*. FCE.
- Clarke, A. C. (1992). *Cuentos del planeta Tierra*. Suma de Letras S. L.
- Denzin, N. K. (2017). "Autoetnografía Interrpetativa". *Investigación Cualitativa*, 2(1) pp. 81-90. DOI: <http://dx.doi.org/10.23935/2016/01036>
- Ellis, C. (2009). *Revision: Autoethnographic reflections on life and work*. Left Coast Press.
- García Canclini, N. (2014). *El mundo entero como un lugar extraño*. Gedisa editorial.
- Hirschman, A. O. (1995). *A propensity to self-subversion*. Harvard University Press.
- Sills, Y. G. (1969). "Apeman, Spaceman: Anthropological Science Fiction, Leon E. Stover y Harry Harrison". *American Anthropologist*, 71 (4), p. 798-799. DOI:10.1525/aa.1969.71.4.02a00740
- Steiner, G. (2001). *Sobre la dificultad y otros ensayos*. FCE; Breviarios.
- Stover, L. E. (1973). "Anthropology and Science Fiction". *Current Anthropology*, 14, (4), pp. 471-473.
- Unamuno, M. (1970). *Del sentimiento trágico de la vida y el hombre de carne y hueso*. Editorial Akal.

Implicaciones filosóficas de la literatura de ciencia ficción (desde la hermenéutica analógica)

*Philosophical implications of science fiction literature
(since analogical hermeneutics)*

DOI: 10.61820/ha.v5i10.1319

Juan Granados Valdéz

Universidad Autónoma de Querétaro
Santiago de Querétaro, México
juan.granados@uaq.mx
ORCID: 0000-0003-4020-9055

Recibido: 07/08/2024

Aceptado: 18/04/2024

Resumen

En el presente trabajo se propone, desde la hermenéutica analógica, que la literatura en general y en particular, específicamente la de ciencia ficción, tiene implicaciones filosóficas. Esta teoría demuestra que todo texto se comprende y se explica desde su contexto, así como que todo texto es símbolo, esto es, que conecta con un significado oculto que es posible descubrir. Los textos literarios esconden un significado filosófico y la hermenéutica analógica sirve para encontrarlo. Para este trabajo, se ha optado por estudiar tres cuentos de literatura de ciencia ficción. Empero, antes de tratar sus implicaciones filosóficas, se exponen las consideraciones teóricas pertinentes de la hermenéutica analógica.

Palabras clave: literatura, ciencia ficción, filosofía, hermenéutica analógica, cuento

Abstract

In this work it is proposed, from analogical hermeneutics, that literature in general and particular, specifically science fiction, has philosophical implications. This theory shows that every text is understood and explained from its context, as well as that every text is a symbol, that is, it connects with a hidden meaning that can be discovered. Literary texts hide a philosophical meaning and the analog hermeneutics serves to find it. For this work, three stories from science fiction literature have been chosen to

study. However, before dealing with its philosophical implications, the pertinent theoretical considerations of analogical hermeneutics are exposed.

Keywords: *literature, science fiction, philosophy, analog hermeneutics, short stories*

Introducción

La filosofía y la literatura, desde el origen de aquella en Grecia, guardan una relación ineludible. El ejemplo más claro es el denominado *Poema Ontológico* de Parménides. A pesar de la distinción, a veces tan marcada, entre ambas, han mantenido una relación que ha sido más clara en algunos momentos. Julián Marías y José Ortega y Gasset, póngase por caso, “trataron de hacer filosofía de manera literaria, consiguiéndolo notablemente, pues se trata de una filosofía que se deja leer con placer, cumpliendo el racio-vitalismo que profesaron, es decir, juntar la razón con la vida, una razón cordial” (Beuchot, 2020, p. 8). Y no faltarán quienes, a la inversa, como Jorge Luis Borges, hicieron literatura filosófica. En atención a esto segundo, se propone en este trabajo tratar las implicaciones filosóficas de la literatura de ciencia ficción. Según la *hermenéutica analógica*, la literatura de ciencia ficción tiene implicaciones filosóficas, esto es, consecuencias que pueden comprometer y corresponder a la filosofía en sus distintas áreas. En otras palabras, puede no haber una intención filosófica en la literatura, pero, sin contravenir la intención artística y la experiencia estética propias de esta disciplina, cabe hacer una lectura para “guiar hacia afuera” o interpretar –que es lo que significa exégesis– las implicaciones o las consecuencias de su alcance filosófico.

Me propongo plantear, pues, algunas implicaciones filosóficas de la literatura de ciencia ficción desde la hermenéutica analógica a partir del análisis de tres cuentos considerados de ciencia ficción, a saber, “El Muro de Oscuridad” de Arthur C. Clarke (1917-2008), “El ruido de un trueno” de Ray Bradbury (1920-2012) y “La hipótesis de la Reina Victoria o la guerra contra los victorianos, año 2000” de Brian Aldiss (1925-2017). Se trata de una aproximación y, por ende, no es conclusiva ni cerrada la propuesta que aquí se hace. Parto del supuesto de nuestra relación-inmersión con el mundo humano que está lleno de símbolos y es lingüístico-simbólica –metafórica–, es decir, en la experiencia captamos e interpretamos el mundo en y con símbolos polisémicos, tal como lo señala Mauricio Beuchot (1980, 2009 y 2011a).

I. Hermenéutica analógica

La hermenéutica analógica es la propuesta filosófica del mexicano Mauricio Beuchot (1950) que, como ha dicho, *padeció* las dos corrientes que han tensado a la filosofía en la actualidad: la filosofía analítica y la filosofía posmoderna. Por su parte, la hermenéutica se encarga de la interpretación de textos –símbolos–. Se considera como disciplina porque es a la vez ciencia y arte, saber y procedimiento. Interpretar es comprender profundamente, poniendo un escrito en sus contextos. El texto no se reduce al escrito, ya que también el diálogo, la acción, la imagen e, incluso, la naturaleza son parte de él, como la concibieron los medievales. Para que haya necesidad de interpretar se requiere que el texto sea polisémico.

La hermenéutica puede ser unívoca, equívoca o analógica, al modo como desde Aristóteles hasta Quine se ha entendido la predicación. Una hermenéutica univocista solo admite una única interpretación como verdadera, pero esto anula la polisemia del texto y aniquila a la hermenéutica. Por otro lado, una hermenéutica equivocista admite como válidas a infinitas interpretaciones, lo que, también acaba con la hermenéutica, ya que no da lugar a criterios de selección. Por su parte, la analogía es la manera de predicar en parte semejante y en parte diferente, con predominio de la diferencia, según proporción y atribución. Por lo tanto, la hermenéutica analógica admite la polisemia y acepta el ideal de una interpretación única, lo que le permite comparar, evaluar y jerarquizar las diversas interpretaciones, así se hace justicia a lo múltiple sin dejar de perseguir lo uno –la verdad–. La virtud propia del hermeneuta es la sutileza. Los pasos de la interpretación son pregunta, respuesta y argumentación (Beuchot, 2009 y 2011a)

Las implicaciones filosóficas de la literatura de ciencia ficción son relativas a las áreas de la filosofía. Estas áreas son la filosofía misma, la filosofía del lenguaje, la lógica, la epistemología, la metafísica, la antropología filosófica, la ética, la filosofía del derecho, la filosofía social, la filosofía de la historia, la filosofía de la educación, la filosofía de la religión y la estética. De entre estas algunas se consideran sistemáticas, como la metafísica y la epistemología; otras, aplicadas, como la filosofía de la educación y la filosofía de la historia. También se llega a distinguir entre áreas teóricas y prácticas.

Ahora bien, para los fines de este trabajo, con ayuda de Mauricio Beuchot, se proponen enseguida las definiciones más básicas que, a su vez, servirán de criterio y clave para analizar las implicaciones filosóficas de los cuentos de ciencia ficción elegidos.

Definiciones de las áreas de la filosofía:

- Filosofía: "saber racional, [...] de todas las cosas [...] que procede por las razones más hondas de todas las cosas, esto es, por sus últimas causas, a la vez las más íntimas y las más universales" (Beuchot, 2011, p. 19).
- Filosofía del lenguaje: "es vista como semiótica, la cual es el estudio del signo en general [...] y la conectamos con la hermenéutica, que es la interpretación de textos [...] uno de los signos, el principal, es el lingüístico" (Beuchot, 2011, p. 21).
- Lógica: "es la disciplina [arte y ciencia] del pensamiento, la reflexión por la cual volvemos sobre nuestros actos mentales y vemos cómo se ordenan para hacernos conocer con propiedad, de una manera organizada, coherente y verdadera" (Beuchot, 2011, p. 38).
- Epistemología: "sirve para asegurarnos de que es posible el conocimiento [el problema de la verdad y el realismo], pero también para observar su alcance y sus límites" (Beuchot, 2011, p. 64).
- Metafísica (filosofía de la naturaleza, ontología, ousiología, etiología, teología natural): "disciplina filosófica que estudia el ser en general" (Beuchot, 2011, p. 67).
- Antropología filosófica: "estudio filosófico [general] de [la esencia] del ser humano" (Beuchot, 2011, pp. 84-85).
- Ética: "versa sobre las costumbres [...], pero, además, trata de decir cuáles son buenas y cuáles son malas" (Beuchot, 2011, p. 100).
- Filosofía del derecho: estudia "su relación con la moral [...] la interpretación jurídica [...] la jurisprudencia [...] [la aplicación de] la ley, sin lastimar a las personas" (Beuchot, 2011, p. 129).
- Filosofía social y política: "es el estudio [entre la descripción y la crítica] de las formas de sociedad a la luz de la ética, buscando el modo en que realizan la justicia y logran el bien común" (Beuchot, 2011, p. 131).
- Filosofía de la historia: estudio del "pasado para comprender el presente y proyectar el futuro [...] es válido buscar, desde el pasado y el presente, el sentido del futuro, el sentido que va teniendo y el que podemos dar" (Beuchot, 2011, pp. 145-158).

- Filosofía de la educación: "reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la educación, a partir de sus meditaciones sobre el ser humano (antropología filosófica y filosofía de la cultura)" (Beuchot, 2011, p. 160).
- Filosofía de la religión: estudio –descriptivo o analítico– del "hecho religioso y sus contenidos (creencias, cultos, etc.)" (Beuchot, 2011, pp. 187-188).
- Estética: "tiene que ver con [la sensibilidad,] la belleza [natural y artificial] y el arte [división, ordenación y condiciones de creación y recepción]" (Beuchot, 2011, p. 173).

Mencionar que la literatura tiene implicaciones filosóficas, como se observa, supone una aspiración universal. La *pretensión* de la filosofía es la de ser un saber racional de *todas* las cosas en sus más hondas razones. De esta manera la filosofía, por decirlo así, se serviría de la literatura y de las observaciones literarias, para dar con esas razones hondas o profundas de todas las realidades, incluida la realidad humana.

Ahora bien, el puente de la filosofía y sus áreas, en este caso, desde la hermenéutica analógica hacia la literatura, lo tiende la estética. Esta rama de la filosofía es la que más conecta con la hermenéutica, ya que su cometido es el de interpretar sus objetos desde un saber de la *propia* –se entiende personal y humana– sensibilidad (Beuchot, 2012). *Aisthesis* significa sensibilidad y en ella se incluye la percepción sensorial, la emoción, la imaginación y la inteligencia. Es el órgano de captación de la belleza, siendo no solo una categoría o un conjunto de requisitos, sino también sentido y forma. La estética interpreta la belleza y las artes porque las contextualiza.

Desde la hermenéutica analógica el arte es simbólico y algo es símbolo porque conecta una cosa con otra: lo material con lo espiritual, lo sensible con lo inteligible, lo concreto con lo abstracto, lo literal con lo alegórico. Entonces, el símbolo tiene una estructura metafórica. Ante y con un símbolo tenemos ya algo –lo material, lo sensible, lo concreto, lo literal– y algo se nos oculta –lo espiritual, lo inteligible, lo abstracto, lo alegórico–. El símbolo conecta y conduce de lo conocido a lo desconocido (Beuchot, 1980, 2011b y 2012).

Mauricio Beuchot ejemplifica el simbolismo del arte con un poema y una pintura. El poema es *La calle* escrito por Octavio Paz en 1937:

Es una calle larga y silenciosa.
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
y me levanto y piso con pies ciegos

las piedras mudas y las hojas secas
 y alguien detrás de mí también las pisa:
 si me detengo, se detiene;
 si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.
 Todo está oscuro y sin salida,
 y doy vueltas y vueltas en esquinas
 que dan siempre a la calle
 donde nadie me espera ni me sigue,
 donde yo sigo a un hombre que tropieza
 y se levanta y dice al verme: nadie.

En él, dice Mauricio Beuchot (2012), el poeta expresa su soledad, resaltada con la calle vacía. Este sentimiento se enfatiza con las alusiones a la oscuridad, las piedras y las hojas. Como parece que alguien más pisa las hojas, un otro, pero no uno cualquiera, sino la sombra del poeta, con ello Octavio Paz acentúa esa soledad que siente. Vaya a donde vaya el poeta está solo, aunque dé vueltas a la calle. La soledad sigue al hombre, al poeta, y le dice que no hay nadie más que él mismo. Como puede verse, la soledad del autor es la soledad, sí, del poeta Octavio Paz, ya que la poesía es símbolo del que la crea; y este, a su vez, es símbolo de todos los seres humanos. La soledad es algo que todos sentimos, así pues, el poema tiene, por lo menos, implicaciones antropológicas.

La pintura de Frida Kahlo, un autorretrato, es aquella en la que se representa a ella misma como un ciervo herido (ver Figura 1). El venado es símbolo de la fragilidad y la indefensión. La saeta representa el dolor de Frida y, por ende, el dolor humano. Frida participó de él, pero también nos toca a todos. Todos padecemos dolores. Por más que se corra velozmente, como sabemos que hace el ciervo, el dolor como esas saetas nos alcanzan y nos hieren. En la pintura de Frida están representados todos los hombres y mujeres. Las implicaciones en esta pintura son, asimismo, antropológicas. Aunque Frida solo buscaba representar una situación personal, retrata y alude a todos los seres humanos.



Figura 1. *El venado herido* (1946) de Frida Kahlo. Autorretrato con la técnica de óleo sobre fibra dura. Actualmente se localiza en la colección privada de Carolyn Farb Houston

El arte es, pues, simbólico porque une, conecta y conduce (Beuchot, 2012). El carácter simbólico de la obra de arte consiste, por ejemplo, en que, aunque el artista o el poeta hablen de su alegría o su tristeza personal, individual, la obra universaliza esas emociones porque podemos vernos reflejados en esa alegría y en esa tristeza. Esta es una forma de universalizar que podemos llamar simbólica o icónica.

Lo oculto es vario, múltiple. El arte conecta consigo, es decir, con otras obras y otras artes, así como con el artista, dicho en otras palabras, con su creador y con su vida y, por lo tanto, con la condición humana, con la existencia toda, con el sentido o sinsentido de esta (Beuchot, 2012). Por eso se diría que el arte, y en especial la literatura, conectan con la filosofía; esto es, que tienen implicaciones filosóficas.

II. Literatura

La literatura es arte porque en ella se dan tanto condiciones de creación como de recepción, tal como lo concibe la estética desde una hermenéutica analógica (Beuchot, 2012). Estas últimas son las más *propriamente* estéticas, ya que se recibe a partir de la sensibilidad o la percepción del lector. Por ello, la literatura es el arte de la composición y la expresión escrita en verso o en prosa (Beuchot, 2012 y 2020).

La literatura es símbolo porque es una *creación* lingüística y la palabra –sinécdoque del lenguaje–, como ya decía Aristóteles, es simbólica. En ella se da el símbolo como metáfora y metonimia, que son los dos pilares del discurso humano. Con la metáfora se expresa una realidad o un concepto por medio de una realidad o un concepto diferente, pero con el cual guarda relación. La metáfora reduce la tensión entre dos ideas incompatibles por medio de la semejanza. La metonimia consiste, por su cuenta, en desig-

nar una cosa con el nombre de otra. Esto es posible ya que se descubre que existe una relación de contigüidad espacial, temporal o lógica entre el nombre y lo designado con él. "La metonimia es más apta para la prosa y el discurso científico; y [...] la metáfora es más apta para el verso y el discurso poético" (Jacobson como se citó en Beuchot, 1980 y 2012).

La literatura como el cine, según Julián Marías (1971), puede ser el espacio y el tiempo de experimentación filosófica. En ellos se proponen condiciones *extraordinarias* para comprender lo ordinario (Granados, 2018). Por su parte, la literatura de ciencia ficción, como definición nominal, es la literatura de ficción (simulación) en prosa (narrativa), como cuento o novela, que especula con relatos de acontecimientos posibles desarrollados en un marco imaginativo, cuya verosimilitud se funda en las ciencias.

III. Ciencia ficción y filosofía

En lo que resta de este trabajo intentaré, en el marco de la hermenéutica analógica, mostrar cómo conectan los cuentos de Clarke (1993), Bradbury (2020) y Aldiss (1975) con la filosofía y sus áreas, sin embargo, no pretendo agotar el tema. Mi intención es mostrar o plantear, a modo de pistas, las implicaciones filosóficas de la literatura de ciencia ficción en dichos casos.

De Arthur C. Clarke (1917-2008), un escritor y científico británico autor de obras de divulgación y de ciencia ficción, destacan las novelas *2001: Una odisea del espacio*, *El centinela* o *Cita con Rama*. El cuento "El Muro de Oscuridad" de 1949 forma parte de los *Cuentos del Planeta Tierra*. El autor declaró que la historia reflejaba su antigua curiosidad por la variedad de dimensiones, así como por la naturaleza del espacio y del tiempo. El mundo sobre el que especula Clarke (1993) es un *cosmos diminuto*, cuya "rareza" estaba en contener "solo un mundo, el planeta de la raza de Shervane, y una sola estrella, el gran sol Trilorne, que le daba vida y luz" (Clarke, 1993, p. 217). El mismo Clarke agrega que "El Muro de Oscuridad" se funda en dos ideas, a saber, la cinta de Moebius, que en lo simple (finito) esconde lo complejo (infinito); y la rareza inimaginable del universo. Ya esto conecta con la filosofía de la naturaleza y la metafísica, además nos pone en la pista de conceptos clave para ambas áreas de la filosofía, como lo son la dimensión, el espacio y el tiempo.

Shervane, el protagonista de "El Muro de Oscuridad", simboliza el deseo natural de los seres humanos por saber, lo cual tiene que ver con la antropología filosófica. Después de las catástrofes familiares por las que pasa, consume los recursos de su reino para explorar el muro que franquea su territorio sobre el que no hay una opinión concreta y comprobada. La decisión de Shervane de ir solo hasta la cima del muro plantea problemas

éticos, ya que el conocimiento no está reservado a uno o unos pocos, pero algunos *sabios* habían sostenido que más allá del muro solo está la locura. Grayle, el viejo y sabio maestro del rey, al respecto responde que "En este caso, lo que hagas [Shervane] no será bueno ni malo ya que sólo te afectará a ti. Si el Muro fue construido para impedir que algo pase a nuestro mundo, seguirá siendo infranqueable desde el otro lado" (Clarke, 1993, p. 231).

El cuento tiene implicaciones antropológicas y más. La afectación individual, al parecer, no se valora en los mismos términos que la social o colectiva, lo cual ya alcanza las áreas de la filosofía social y del derecho. Existe, también, una tesis epistemológica en el cuento. Los límites del conocimiento sobre el muro son expuestos cuando Grayle trata de explicar al arquitecto cómo es el *cosmos* de Shervane, con la banda de Moebius que se trata de una superficie de una cara y un borde; es un objeto no orientable. La descubrieron paralelamente los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing en 1858. Dice Grayle:

Una superficie unilateral [refiriéndose a la banda de papel que acababa de pegar]. Tal vez ahora caigas en la cuenta de por qué el símbolo del lazo retorcido [el símbolo del infinito] es tan común en las antiguas religiones, aunque su significado se ha olvidado por completo. Desde luego, no es más que una tosca y simple analogía, un ejemplo en dos dimensiones de lo que puede ocurrir en tres. Pero en nuestras mentes está lo más cerca posible de la verdad (Clarke, 1993, p. 237).

Lo que dice aplica al conocimiento en general, es decir, la verdad lo rebasa, pero de ella podemos hacernos una idea, aunque sea tosca. Una de las más intrigantes aventuras humanas ha sido la del conocimiento. En una época tan *cientificista* damos por sentado que hay conocimiento y que este se mide solamente por su utilidad. No obstante, apenas se indaga un poco y se empieza a buscar el conocimiento por sí mismo, es posible llegar a dudar hasta de la propia existencia.

A Ray Bradbury (1920-2012), escritor estadounidense de misterio, de fantasía, de terror y de ciencia ficción, se lo conoce por su obra *Crónicas marcianas* de 1950 y la novela distópica *Fahrenheit 451* de 1953. "El ruido de un trueno" (*A Sound of Thunder*) es un cuento de ciencia ficción publicado en 1952, cuya temática principal es el viaje en el tiempo. Transcurre en el año 2055, en el que el negocio Safari en el tiempo S.A., promete a sus clientes llevar al pasado para cazar animales prehistóricos. De entrada, la filosofía natural y la metafísica se involucran. Recuerda las nociones antiguas y modernas de tiempo, sea cíclico o lineal. Cuestiona la irreversibilidad

del tiempo y explora el efecto mariposa, es decir, la dependencia sensible en condiciones iniciales, por medio del tópico ficticio del viaje en el tiempo. Edward Lorenz, diez años después del cuento de Bradbury, acuñó el término de efecto mariposa. Henri Poincaré, a principios del siglo XX, ya había descrito el mismo efecto en la dinámica planetaria. Podemos decir que "El ruido de un trueno" se adelantó al planteamiento científico de Lorenz. Los temas tratados se agrupan en el campo matemático de la teoría del caos.

El cuento conecta, especialmente, con la ética. Teniendo la posibilidad de viajar en el tiempo, ¿debería o no hacerse? Asimismo, en nuestro contexto, la cacería no es ya una actividad aprobada socialmente. Se une esto con la antropología filosófica, dado que se nota que en la ética animal se presupone la animalidad común que emparenta a los humanos con los animales no humanos. En el caso del relato, el ser humano tiene una mayor dignidad que las bestias y que, incluso, el transcurso del tiempo y las consecuencias de su manipulación. Eckels, el cazador protagonista, capaz de pagar el viaje en el tiempo, es rebasado por la situación y comete acciones de consecuencias aparentemente sutiles, pero que modifican no solo el mundo, sino también la concepción social que de este se tiene. La filosofía social o política aparece en la obra de Bradbury (2020) cuando al regreso Eckels y Travis se percatan de los cambios ocurridos, entre los cuales destacan el del triunfo del tirano en lugar del demócrata y la percepción positiva del recepcionista. La única pena que merece Eckels es la muerte.

¿Qué haríamos si pudiéramos modificar el pasado, cambiar un solo hecho? Esto ocurre en el siguiente relato de Brian Wilson Aldiss (1925-2017), escritor inglés de ciencia ficción que fue representante de la Nueva Ola de ciencia ficción británica. "La hipótesis de la Reina Victoria o la guerra contra los victorianos, año 2000" (*Send Her Victorious or the War Against the Victorians, 2000 A.D*) es un cuento perteneciente al libro titulado *Intangibles S.A.* publicado originalmente en 1969. La historia se debate entre el homenaje y el horror a la época victoriana, una etapa de imposición y control máximos. El relato ocurre en una Gran Bretaña alternativa plagada de sociedades secretas, intrigas, repartijas de poder y poderes reales e invisibles, capaces de alterarlo todo, incluso la desaparición de la realidad. Hay pantallas en las que se vigilan unos a otros. Son símbolo de *nuestras* pantallas y de la esquizofrenia paranoide, tan reconocible, revestida de tecnología brillante. Lo anterior nos recuerda lo que pasa en nuestros días con los dispositivos electrónicos que nos brillan en la cara y con los cuales (per)seguimos a nuestros congéneres. El género humano, se dice en el cuento, no era lo que parecía; era una nidada de ratas que manejaba fingidos recuerdos en un gigantesco educador experimental.

El relato conecta con la antropología filosófica, de una forma muy pesimista; con la ética, una de criterios confusos; y con la filosofía social y de la cultura, con sus notas distópicas cuya intención es criticar y confrontar tiranías. Es decir, los seres humanos se conciben como experimentos; su comportamiento raya en la locura y lo que parece ser lo más noble de la humana condición, a saber, la cultura, no es sino uno de los resultados esperados de dicho experimento.

Conclusión

Los cuentos de Clarke, Bradbury y Aldiss son una muestra breve, pero representativa, de la literatura de ciencia ficción. Esta, pues, tiene implicaciones filosóficas, especialmente metafísicas, antropológicas y éticas. Es cierto que no responden a las preguntas de estas áreas, pero sí incitan a la reflexión y al diálogo al especular sobre alternativas de la realidad. Asimismo, invitan a tomar medidas de interpretación más cautas, ya que ni describen unívocamente la realidad ni son sobre cualquier cosa. Se inscriben en contextos para tener en cuenta en nuestro presente.

Referencias

- Aldiss, B. (1975). *Intangibles S.A y otros relatos*. Alianza.
- Beuchot, M. (1980). "Análisis semiótico de la metáfora". *Acta poética*, (2), pp. 113-126.
- _____. (2009). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. UNAM.
- _____. (2011a). *Manual de filosofía*. San Pablo.
- _____. (2011b). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. FCE.
- _____. (2012). *Belleza y analogía. Introducción a la estética*. San Pablo.
- _____. (2020). *Filosofía y literatura*. Academia Mexicana de la Lengua.
- Bradbury, R. (2020). *Un sonido atronador*. Océano.
- Clarke, A. (1993). *Cuentos del planeta tierra*. Ediciones B.
- Granados, J. (2018). "Acerca de la sensibilidad del espectador de cine según Julián Marías". *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (17), 413-427.
- Marías, J. (1971). *Tres visiones de la vida humana*. Salvat-Alianza.

**Arte postmexicano. Arte más allá del sentir mexicano:
la aprehensión del discurso al margen de las
territorialidades simbólicas**

*Post-Mexican art. Art beyond the Mexican feeling:
the apprehension of the discourse beyond
symbolic territorialities*

DOI: [10.61820/ha.v5i10.1502](https://doi.org/10.61820/ha.v5i10.1502)

María Fernanda Lopez Canaán

Universidad de las Américas Puebla

Puebla, México

mafilc@icloud.com

ORCID: 0009-0009-0693-7439

Recibido: 01/03/2024

Aceptado: 02/05/2024

Resumen

El arte mexicano siempre ha sido difícil de conceptualizar. Desde nociones que engloban la determinación substancial nacionalista, hasta discursos que se alienan completamente de la aprehensión cultural y social del país; el arte mexicano navega en un terreno vaporoso que es mutable en sí mismo y que, por ende, es indeterminable ante una simple denominación. Su conformación inaprehensible ha dependido de las diferentes miradas –muchas de estas siendo extranjeras–, que lo han estructurado y modelado a través de envases específicos con el objetivo de determinarlo como medio de consumo de Occidente.

Estas modulaciones han propiciado una estructuración compacta que, aunque propicia la posibilidad de visualización, determina e imposibilita la eventualidad de una expansión más allá del paradigma del “deber ser”. El acto de nombrar es una instancia de poder y, en este sentido, el arte mexicano no se ha podido nombrar a sí mismo. Al contrario, siempre ha sido nombrado por miradas extranjeras, discursos partidistas, nociones del exotismo y tribalismo nacional, incluso por instancias completamente alienadas de la cultura y la sociedad.

De esta manera se presenta el arte post-mexicano como una posibilidad de subversión, así como una manera de englobar y al mismo tiempo de expandir las variabilidades artísticas que, si bien no entran en lo

"clásico del arte mexicano", no se pueden nombrar sin este adjetivo de 'mexicano'. Esta palabra favorece la capacidad de nombrarse, de reaprehenderse a través de la reconceptualización del simbolismo que conforma a la mexicanidad. La transgresión de dichos elementos en la conceptualización de un imaginario nuevo posibilita una conciencia expandida de la heterogeneidad y la viabilidad de producciones artísticas en tiempos posmodernos. El arte post-mexicano engloba la noción del decolonialismo, a través de una transculturación simbólica por medio de la transgresión de los paradigmas que conformaron –y siguen conformando– la cárcel identitaria de lo mexicano, con la posibilidad de hacer una relectura no solo del lenguaje artístico, sino de la misma conformación y aprehensión del ser nacional.

Palabras clave: arte mexicano, mexicanismo, arte post-mexicano, decolonialismo, identidad

Abstract

Mexican art has always been difficult to conceptualize. From notions that encompass the substantial nationalist determination, to discourses that are completely alienated from the cultural and social apprehension of the country; Mexican art navigates in a vaporous terrain that is mutable in itself and, therefore, is indeterminable to a simple denomination. Its incomprehensible conformation has depended on different perspectives –many of these being foreign–, that have structured and molded it through specific frameworks aimed at defining it as a means of Western consumption.

These modulations have led to a compact structure that, while facilitating the possibility of visualization, it determines and impedes the potential for expansion beyond the paradigm of the "ought to be". The act of naming is an instance of power and, in this sense, Mexican art has not been able to name itself. It rather, has always been named by foreign gazes, partisan discourses, notions of exoticism and national tribalism, and instances of complete alienation from the culture and society.

Thus, post-Mexican art presents itself as a possibility of subversion, as a way to encompass and at the same time expand the artistic variabilities that, while not fitting into the "classic Mexican art", cannot be named without this adjective of 'Mexican'. This word allows the possibility of being able to name oneself, to re-apprehend oneself through the reconceptualization of the symbolism that makes up Mexicanness and that shapes Mexican identity. The transgression of said elements in the conceptualization of a new imaginary, which enables an expanded awareness of the heterogeneity and viability of artistic productions in postmodern times. In

such a way that post-Mexican art encompasses the notion of decolonialism, through a symbolic transculturation by means of transgressing the paradigms that have shaped –and continue to shape– the identity prison of Mexican-ness, with the possibility of making a reinterpretation not only of artistic language but also of the very formation and apprehension of the national being.

Keywords: Mexican art, Mexicanism, post-Mexican art, decolonialism, identity

Introducción

¿Qué es el arte mexicano? ¿Acaso hay un modelo en serie que configura la producción de miles de artistas? ¿Los artistas mexicanos están hechos en serie?

El arte mexicano es un tema bastante complejo en sí mismo, no en referencia a la complejidad histórica y cultural que bien pueden ser factores determinantes, sino por el hecho de no poderse estructurar en una configuración establecida y precisa. En síntesis, hay un vacío substancial por el simple hecho de no poder autonombrarse. De tal manera que su denominación ha sido manipulada, controlada, traducida y distribuida desde los rastros de una memoria superviviente y muchas veces ajena a sí misma.

La historia de la producción artística en México es cronológicamente bastante compleja, se pueden encontrar ciertas características que la unifican en concordancia con la manera en cómo esta se aprehende. En este sentido, desde el momento que se tuvo contacto directo con Occidente, la producción artística del territorio no solo sufrió una reescritura, sino una traducción directamente en un lenguaje extranjero que carecía de conceptos que lo pudieran nombrar correctamente, la producción que suponía una protoproyección nacionalista se quedó en un discurso sin principio ni fin, debido a que todavía no se encontraba constituida la propia nación a la que esta hacía referencia. No obstante, más tarde encontró su primera afirmación como *arte mexicano* en la aprehensión de un nacionalismo recalcitrante en contra de dicha mirada ajena. La producción se volcó a un discurso homogéneo y privativo, por medio del cual se formuló el primer estereotipo crucial en la afirmación de lo que era –o al menos suponía ser–, un arte mexicano, hecho por mexicanos y para mexicanos –aunque la conceptualización del término se quedara en una mera suposición, de la cual nadie sabía realmente lo que significaba–.

Esta estructura tan compacta y rígida, con fronteras sumamente abstractas, llegó a su fin al impedir que la producción artística se expandiera más allá de lo que significaba hacer arte mexicano y nacional. En este

sentido, la ruptura radicaba en que ya no se hablaba de un arte mexicano, definido específicamente por medio de ese éter vaporoso de la *mexicanidad*, sino, un arte desde México, que externalizaba su fundamento en un mercado expandido y que se negaba a emplazarse por medio de un modelo que configuraba a cualquier producción con un sello extemporáneo de *made in Mexico*. Un arte que ya no tenía modelo o conceptualización, sino un instinto puro de ruptura y de globalización.

En este sentido, ¿qué sucede después de constituir, romper, volver a producir, volver a romper, *hacer hacer hacer* y luego volver a quebrar? Mientras que gran parte de la población hoy en día se encuentra con una laguna conceptual fundamental de lo que es o debería de ser llamado arte mexicano, hay facciones que se determinan por estructurar a la producción artística entre aquella enajenada de este principio fundador y el resurgir de un arte basado en un nacionalismo postmoderno; un arte en contra de un racionalismo y un formalismo tajante, en la pérdida del compromiso social y de la reaprehensión del sentido de comunidad. De esta manera, ¿qué más podría surgir de un país que siempre ha sido controversial, contradictorio y sumamente intangible? La respuesta es clara: todo y al mismo tiempo nada.

Por un lado, la producción sensacionalista que se configuraba desde los tintes nacionalistas nunca se frenó y, por el otro, artistas que continuaron produciendo obras que no tenían nada que ver con la tradición pictórica de hace seis siglos. Pero, en los paradigmas tan compactos, siempre existe la posibilidad de un intersticio. En este territorio que se modula a través de fuerzas opuestas, el arte mexicano se ha sabido reapropiar de su lenguaje simbólico, como una memoria archivística de imágenes paradigmáticas (Agamben, 2018) que, en la memoria colectiva, encuentran su lugar en la traducción continua de su contexto.

Estos símbolos casi lingüísticos de la mexicanidad son replanteados, trastocados y re-aprehendidos como objetos/ideas de la contemporaneidad que fungen como catalizadores de un nuevo discurso social. Un discurso que sobrepasa lo mexicano *riveresco*,¹ más allá de lo *mex-si-ca-no* extranjero,² es decir, un discurso más allá de la misma territorialidad que permite la visibilidad de una estructura heterogénea y ambivalente nacional.

Este es un arte post-mexicano. Aquel que rompe, pero no olvida, aquel que usa y crea en sí mismo. Un arte que trastoca el discurso intocable y que

¹ Epicentro formal y discursivo desde la concepción pictórica nacionalista de Diego Rivera.

² Concepción desde la mirada extranjera donde se fundamenta el sentido de lo tribal y el exotismo cultural, basado en una mala aprehensión de la producción artística precolombina y del periodo muralista.

lo replantea en substancia fragmentada para la proyección y la visibilización de *problemáticas otras, agentes otros, espacios otros, cuerpos otros*. El arte post-mexicano es transgresor, es contradictorio y claramente disidente. Un arte después del arte, un arte después del fin del arte.

El arte post-mexicano no se niega a su pasado, lo conforma y lo aprehende, lo trastoca y lo digiere. Este es un arte que sabe usar los discursos como aperturas a nuevos caminos, a nuevas realidades. Es un arte post-mexicano porque hoy en día realmente ¿qué significa ser mexicano después de desechar el *mexicanismo*? "¿Cómo se escribe el discurso de lo que fue mantenido al margen de la historia?" (Debroise y Medina, 2006, p.22). Y como bien lo dijo Javier Barros Sierra: "¡Viva la discrepancia!" (Barros Sierra como se citó en Debroise y Medina, 2006, p. 10).

Los objetivos de este escrito, por ende, formulan entender la transición –de manera breve– de las diferentes etapas del arte mexicano, hasta llegar a la etapa póstuma de la desterritorialización de lo que coloquialmente se le llama el *mexicanismo* a través del arte. Para ello se plantea la problemática de los conceptos de lo mexicano, el *ser mexicano*, el *mexicanismo* y el arte mexicano como nociones o conceptualizaciones volubles y transitables que se aprehenden desde los contextos sociales, y que sirven como marcadores culturales de la transición artística e identitaria del inconsciente colectivo nacional. Se puede explicar la percepción del sentido unitario que transita entre lo tangible e intangible, lo inteligible e ininteligible, de la misma idea del *ser mexicano* y, de esta forma, del arte mexicano que en nuestra contemporaneidad promete llegar más allá de las fronteras visibles ante una concepción *all dillà* de lo decible, por medio de un post-mexicanismo.

I. Discurso entre las formas: los antecedentes del *mexicanismo*

¿Desde dónde podemos empezar a ubicar al "arte mexicano"? Si bien hubo manifestaciones artísticas desde el periodo precolonial y durante los casi tres siglos del Virreinato –como producciones que proyectaban el contexto del territorio en general, de las conexiones entre América y Occidente, así como de las mismas relaciones internas entre grupos sociales–, el adjetivo de 'lo mexicano', abarcando desde la misma territorialidad, hasta el sentido mismo de la identidad como ser mexicano, no se formuló hasta el siglo XIX. Sin embargo, claramente hubo indicios y estímulos que fueron formulando el sentido mismo de lo mexicano y, por ende, del *mexicanismo*. Iniciando de esta manera –hacia lo más contemporáneo– con la oleada de extranjeros a mediados del siglo XVIII, llamados "artistas viajeros" y los primeros turistas globales que llegaban a "tierras salvajes y vírgenes" y terminaban por nombrar y dictaminar a la mirada, controlando al discurso y

manipulando la expresión artística desde su materialidad.

Estos individuos que, desde una instancia de búsqueda propia de un sentimentalismo espiritual que Occidente no nutría, deseaban abarcar y colonizar el territorio más allá de lo físico, entrando directamente en el plano simbólico. Una aprehensión espiritual, una colonización desde la mirada a través de lo estético y lo visual, una colonización de tiempos modernos. El arte se estructuró como medio predilecto que permitió hacer visible al país entre Países.³ Un arte que permitió formular una mirada –aunque externa–, de un México que no se había quedado atemporal, olvidado entre la maleza y lo “primitivo”; de un México que podía ser reconceptualización moderna de un Occidente decadente y podía ser tierra nuevamente colonizada en la figuración de un nuevo terruño occidental; este México que permitió pintarse y conceptualizarse desde la mirada del otro, a través de los prejuicios del occidental; un país que permitió ser representado desde las litografías de artistas viajeros y que también permitió ser nombrado con palabras extranjeras.

México era para los románticos occidentales el paraíso sublime. Un territorio “despoblado” en búsqueda de un amo y señor que lo pudiera nombrar, es decir, un *buen salvaje*⁴ que, de manera casi efímera, se ponía a las órdenes de aquellos que se consideraban aptos y autosuficientes para mirarlo como debía de ser mirado. Con el paso del tiempo los artistas mexicanos con conexión a Occidente cargaron con estas normativas y siguieron aplicando el canon de la mirada en la reconstrucción de su territorio⁵. Si bien, desde el primer contacto Occidente construyó y constituyó a México,⁶ este también fundamentó los principios de su mismo mexicanismo.

Este arte se quedó como un principio inminente en el sentir mexicano, en el ser y en el enunciarse. Frente al naturalismo casi mágico, el apropiacionismo de lo precolombino y el modernismo de principio de siglo, la con-

³ Países con mayúscula en la manera de diferenciar una constitución entre el modelo céntrico y país con minúscula para substanciar la distinción entre la conceptualización de la desigualdad entre ambos.

⁴ Teoría de Jean-Jacques Rousseau, de 1755.

⁵ Ahora, la mirada se volvía de ellos hacia ellos. Un efecto rebote que propició la aprehensión de códigos visuales y conceptuales, la digestión y la aceptación de estos a través de las manos de nacionales.

⁶ México como territorio, además de espacio simbólico y cultural, fue constituido y construido desde Occidente, así como Occidente mismo es una construcción que se fundamenta y legitima por miradas externas e instancias de poder. Si bien, el territorio que hoy en día supone México ya existía, el concepto de *México per se* y su estructuración simbólica –es decir, cultural– es una construcción moderna a partir de la posibilidad de nombrarse y ser visible ante Occidente y el resto del mundo.

figuración del paradigma artístico mexicano se consolidó como una forma de aprehender al territorio y, en gran o menor parte, a sus habitantes.

II. El arte desde el sujeto mexicano en la formación de la *mexicanidad*

Es durante el último cuarto del siglo XIX que se formula una base sobre la cual el proceso de conformación del arte mexicano se iría instaurando. El sentido de misticismo, de autoexotización y de promulgación del ser como un sujeto que vivencia lo sublime como parte de su realidad continua – como lo proponía Bretón a principios del siglo XX al llegar a México– se quedó perfectamente bien configurado en el imaginario colectivo que formulaba al arte mexicano y, de esta misma manera, en el existir cotidiano. Sobre esto, se expande una autoconfiguración del ser mexicano, privado de una mirada realmente propia, en los intersticios de quedarse como estereotipo *quasi* salvaje, misterioso y heterogéneo, o comulgar con la agenda política y transformarse en este sujeto capaz de sopesar la realidad social moderna que lo suprimía.

En este planteamiento, la Revolución estalla, es 1910 y la configuración del *sujeto mexicano* como agente en expansión se replantea nuevamente. Ya no más gobierno, ya no más modernidad, ya no más indigenismo, ya no más exotización, ya no más supresión. El pueblo ya no es un personaje secundario en su propia película, desea salirse de su representación para hacerse presente y activo, puesto que ya no permite control y represión. México deja de estar amalgamado por esta mala reinterpretación del *Buen Salvaje* de Rousseau (1755) y *Tiempos Modernos* de Chaplin (1936). México quiere ser México, deconstruirse de raíz y formularse a sí mismo, pero, ¿qué es México?, y, aún mejor, ¿quiénes son los mexicanos?

Formulemos un poco dicha pregunta, ¿qué es lo primero que se nos viene a la mente –como cliché– a la hora de pensar en un *mexicano*? ¿Emiliano Zapata? ¿Speedy Gonzáles? ¿Moctezuma? ¿El Santo? ¿Narcos? ¿Juan Diego? ¿La Virgen? ¿Hernán Cortés o la Malinche? ¿El tigre de Santa Julia?

Lo hilarante de la situación es que, siendo mexicanos, en nuestra cotidianidad, seguimos regresando a este ciclo de formulaciones estereotipadas que, en algún momento, no estuvieron lejos de la realidad. Todo depende de quién decida representarnos. De esta manera, el paradigma o estereotipo de lo mexicano y, por ende, del mismo ser mexicano, se encontraban *al dillà* de la nada y la imaginación. ¿Qué es un *sujeto mexicano*? ¿Quién es el *sujeto mexicano*? ¿Cómo se representa? ¿Qué abarca?

Como siempre, dicha pregunta se responde desde el bando de quien ondea la bandera victoriosa. Ser mexicano se construyó desde aquel que pudo contar la historia. El modelo del *buen mexicano*, se configuró desde la mirada fundamentalista de los personajes o “héroes” que “constituyeron” la “conformación del país”, todo esto en comillas, porque ni uno, ni lo

otro, pero nuevamente, ¿quien es uno para contar "la historia"?

Durante esta asimilación del dispositivo llamado paradigma mexicano o del mexicanismo, el canon artístico se transformó en un arma politizada, ante lo público y lo contestatario. El arte fue vocero de los horrores de la realidad, ya que este percibió y proyectó los cambios sociales y culturales que se experimentaban. En este sentido, con la configuración nacionalista de la Revolución (1910-1917), junto con la memoria de lo subalterno del siglo pasado, México tuvo en sus manos la carta magna de la representación –al menos pictórica y teórica–, de lo que constituiría el mexicanismo puro.

III. El arte con sello de águila, *Made in Mexico*

¿Cómo se engloba el sentir y el ser? ¿Si uno se siente mexicano es mexicano? O ¿si uno es mexicano es porque se siente mexicano? ¿El arte es mexicano porque se piensa en mexicano? O ¿uno es mexicano y, por ende, su arte es mexicano? En la teoría social contemporánea el territorio y nombramiento de lo subalterno es un discurso bastante bien trabajado –hasta hoy en día se sigue estudiando–. El *Yo*⁷ como sujeto que puede nombrar y, de esta manera, generar el discurso; el *Otro*⁸ como el personaje que le da poder al Yo al legitimar su lugar primordial y principal. Siempre que hay un centro, debe de haber una periferia, siempre que hay un Yo, debe de haber un *Otro* que permita crear consciencia de dicha diferenciación.

El discurso del subalterno se inicia a conformar de manera social en América Latina a finales de los años ochenta y principios de los años noventa, con la expansión y el trastocamiento del sur como nuevo campo del arte y, por ende, como epicentro cultural. Es Torres Díaz con su mapa *Nuestro sur, el nuevo norte* (1943) que clarifica dicha noción de apropiacionismo del sentir de nuestra subalternidad frente a los complejos del mercado europeo y americano. Es un replanteamiento desde las teorías postcoloniales y más tarde decoloniales que se fundamentan en la reaprehensión de las territorialidades como medios simbólicos, a través de la conciencia de lo geográfico y territorial como instancia de poder y de dominación.

Si uno deja de ser periferia, se replantea como centro y, de esta manera, como modelo de su propio paradigma y canon. Así es como se llega a la

⁷ Desde la teoría psicoanalítica lacaniana, la formulación del Yo (*moi*), se configura a través de la proyección del deseo o es, más bien, el deseo en sí (Lacan, 1936). En este sentido, el Yo surge de una aprehensión de la potencialidad o el mayor alcance que uno podría llegar a ser. En este sentido, Occidente se considera modelo y epicentro de la concepción de todo lo que "debería de ser", mientras lo demás se fomenta en ser copia o anhela modelarse a imagen de Occidente.

⁸ Nuevamente desde la teoría de Jacques Lacan (1936), el otro es aquel que no solo ayuda a formar el Yo (*moi*), sino que lo legitima.

otraedad en la filosofía continental, que abarca el principio de una identidad otra, cultura otra, temporalidad otra⁹. Hoy en día suena sencillo explicar este principio, ya que existe una conciencia social y artística que aprehende la situación vivencial y cultural del continente y la trastoca. Pero, previo a esta situación, tuvieron que pasar una serie de procesos que permitieron concientizar sobre nuestro propio emplazamiento y, como parte de esto, una serie de procesos que antes de liberarnos nos aprisionaron aún más.

Retomando el hilo de los apartados anteriores, el ser y el sentir mexicano se engloban en una especie de molde prototípico que configuraba y moldeaba la mirada tanto nacional como extranjera. A finales del periodo posrevolucionario, la identidad mexicana se traduce en manos de unos cuantos artistas¹⁰, que aplicaron una serie de configuraciones al discurso artístico para que este quedara preestablecido como un ente que tenía que representar a la mexicanidad.

Nuevamente, la mexicanidad pensada como un discurso paradigmático que englobaba lo místico y lo subalterno de los principales artistas viajeros, además de lo disruptivo y nacionalista de la Revolución Mexicana. Lo anterior se da con un *twist* de capitalismo moderno de por medio, ya que México, al salir del periodo posrevolucionario, se quiso cerrar en sí mismo, sin embargo, no podía depender de sí sin antes apoyarse en los demás países, los cuales ya estaban adentro del bloque capitalista occidental. Como bien se sabe, no hay producto sin consumidor.

El arte mexicano se encargó en primera instancia de seguir legitimando el discurso nacionalista para y por el pueblo –aunque este con normalidad no fuera partícipe realmente en la vida cotidiana ni en la toma de decisiones–, y, por otra parte, de dar una visibilidad al extranjero de lo que era México: un país con *mexicanos mexicanizados*, que luchaban y morían por su patria, que defendían al nopal como árbol de la vida y a las águilas como animal espiritual de los afamados aztecas –a pesar que estos nunca se llamaron así–. Supongámoslo como una “Pocahontas a la mexicana”.

El discurso de lo mexicano en el arte se vendió de esta manera para generar un circuito de discursos que, en una forma de visibilizar la “realidad” y “enaltecer” la historia nacional, lo volvieron un circo mediático y “mágico” de nuestra propia subalternidad. Esto, de manera casi obvia,

⁹ Se tienen autores como Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Javier Sanjinés y Catherine Walsh, entre muchos más, para la teoría postcolonial; y respecto a la decolonial están autores como Edgardo Lander, Nelson Maldonado Torres, Ramón Grosfoguel, Silvia Rivera Cusicanqui, Boaventura de Sousa Santos, entre muchos más.

¹⁰ Artistas muralistas, refiriéndome principalmente a los “grandes tres”: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

provocó que se llegara a un punto en donde el arte mexicano se encontraba encerrado en una jaula como aquella obra de la artista norteamericana Coco Fusco (1960) y el artista chicano Guillermo Gómez Peña (1955) en *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* de 1992. Una cárcel del ser, una cárcel identitaria que no permitía que se esfumaran de sus entremeses otra cosa que no proyectara lo mexicano.

Esta cárcel provocaba una ambivalencia paradigmática dentro del arte; mientras que permitía un tipo de visibilidad, al mismo tiempo estaba controlada y distribuida por el externo, por el Yo occidental. Todo lo que se percibía y se representaba no era más que un teatro diseñado para configurar la imagen mexicanizada a través de miradas que lo compraran y, como dice Foucault 1971, el discurso está siempre controlado, organizado y distribuido. Dichas miradas no compraban todo, es decir, mientras que la cárcel permite visibilidad, al mismo tiempo la aprisiona, y no solamente la controla, sino que no deja que sus contenidos se mezclen con aquellos que se encuentran fuera de la misma. El mexicanismo debe ser autóctono, debe ser puro, debe ser *mexicano al 100%*, aunque se sabe perfectamente que esta aseveración es imposible hasta en el mismo planteamiento. Lo "mexicano" no puede tener rasgos occidentales –aunque sus autores hayan estudiado en Europa o en Estados Unidos–. Lo mexicano debe representar única y exclusivamente su "identidad" –aunque estos hayan sido hijos de inmigrantes europeos–.

Esta jaula proclamó un *interdit*¹¹ en la configuración de la producción artística, esto es, una especie de cláusula en el contrato con letras chiquitas al final de las 800 páginas que mencionaban:

Un artista mexicano tiene que hacer arte mexicano, es decir, que represente nada más y nada menos que a su ser potencializado en su mexicanidad. Un artista nacido en México, es, por ende, mexicano y no puede ni podrá producir otra cosa que no sea esto; de ser el caso, no será ni mexicano, ni su arte digno de mexicanización. El arte mexicano se rige por ciertos principios autóctonos, pero muralistas, y asimismo revolucionarios (aunque estos se contradigan), y no se puede hacer nada más, ni nada menos. Arte que se produce en México, es mexicano y debe de ser mexicano.

Ahora artista, ve y representa un nopal, you are now *made in Mexico*. For any complies or questions, call +1 202-456-1111. (López Canaán, 2023)

¹¹ Lo prohibido simbólicamente.

Esta ideología artística marcó un momento de tensión extrema. El arte cumplía nuevamente con el sentido mismo de representar lo exótico, lo nacional y lo alterno, y no alterno en un sentido liberador, sino autoproclamándose inferior.

En esta línea, algunos artistas se empiezan a preguntar si realmente pueden hacer un arte más allá de lo mexicano, de lo identitario, de aquello que reprime y encarcela, exterior al discurso que se ha usado un millón de veces y se seguirá usando, porque eso es lo que la institución compra y permite vender. Nuevas interrogantes surgen: ¿cómo es un arte que no quiere ser mexicano?, ¿cómo es un artista que niega esa mexicanidad para salirse de dicha cárcel?, ¿si un artista hace arte que no es mexicano en México, qué es?

IV. Arte desde México. Movimiento de La Ruptura

Desde esta interrogante se abre y se entra en un periodo de transformaciones en el espacio artístico y cultural. En la década de los años sesenta el replanteamiento de lo que significaba producir *arte mexicano* da un giro, no tan inesperado, pero claramente subversivo. Después de los movimientos sociales de Europa, México se encuentra en su propia zona de quiebre, "era evidente que la inserción en el territorio globalizado involucraría una renegociación de las genealogías periféricas, y una revisión de nuestra historia" (Debroise y Medina, 2006, p. 19).

Después del movimiento estudiantil del 68 y la instauración de una visión de cultura "globalizada" ante los XIX Juegos Olímpicos, México se hallaba en una olla de vapor a punto de reventar, nuevamente. Las instituciones de poder, sea en materia política, cultural y/o artística, se encontraban sumergidas en una sucesión de revueltas internas y externas que proyectaban una serie de descontentos que se venían cargando desde décadas pasadas. En consecuencia, el arte y su mexicanismo ya no podían continuar produciendo discursos substanciales a favor del gobierno, por otra parte, los mexicanos ya no cabían en la propia jaula que el país les había construido. Es por ello que, en esta época, se dan grupos de ruptura, grupos de choque, grupos que transgreden las normativas institucionales. Una dialéctica que se configura desde el inicio de las primeras sociedades. Todo lo nuevo se define a partir de la oposición y de la transgresión.

En este nuevo circuito, artistas pertenecientes al *Grupo de la Ruptura* presentan las posibilidades de replantear ¿qué significa ser un artista mexicano? Y consecuentemente, ¿qué es el arte mexicano? De estos

planteamientos sale un nuevo principio, el cual ya no gira en una determinación de arte de México, ni arte mexicano, sino arte desde México.

En este sentido, el arte desde México ya no se define por la mexicanidad de sus artistas, sino que son artistas transnacionales que van más allá del mercado nacional o internacional selecto, y que se expanden a lo global. Un arte desde México porque, aunque se produce dentro de sus territorialidades, no se centraliza en cumplir con el discurso centralista predilecto, ni en seguir escribiendo sobre el ser nacional.

Son artistas que producen más allá de las fronteras, de su dicotomía latina contra occidental. Artistas que no se encierran en proyectar ni las problemáticas, ni los errores, ni su historia, ni la de su país. Son artistas que trabajan desde México como su gran estudio, pero que este no es más que una parada antes de presentar la obra final al mercado internacional.

Es un arte que de igual manera refleja las imposibilidades sociales desde un sentido de ruptura, pero que no se aferra a los discursos nacionalistas. Este tipo de arte difiere de las territorialidades y, por ende, del sentir arraigado a ellas. De tal forma que se proclama, junto a sus productores, como globales, contemporáneos y transgresores de cualquier barrera, límite o frontera que intente aprisionarlos. Estos rompen con la materia, los soportes, los discursos, las presentaciones, los cánones y con todo aquello que traiga reminiscencias del pasado reduccionista.

Hay un arte desde México que se presenta ante la mirada occidental, que es digno o, más bien, que se dignifica al entrar a los circuitos internacionales y hacerse de un nombre propio –aunque con dificultades–, después de décadas de estar en la sombra del sustancialismo nacional y su mexicanidad. Se obtiene así una reestructuración del lenguaje artístico mexicano, una nueva forma de observar y observarse desde una configuración del mercado global. Ya no son artistas que le pertenecen a la nación, sino que trabajan para el mundo. Su arte es una manifestación de combinaciones entre Occidente y América Latina. Son artistas que transitan a través del sentido moderno y, nuevamente, no en un modernismo mexicano, sino un modernismo expansionista, que hace conjunción con parámetros del mercado y que continuamente se está transformando al ser propiedad de nadie.

V. Arte post-mexicano

Si ya hemos de proclamar la libertad del arte mexicano, ¿por qué seguimos escribiendo? ¿Hay algo más después del esperado y supuesto final feliz? Se debe considerar que sería sumamente aburrido si no lo hubiera, y se debe de recordar que, en este territorio tan ambivalente, claramente hay algo más después del final, un giro de rueda, un ciclo dialéctico que

se cierra o intenta cerrar, pero no por completo, un *Life after death* o, más bien, un *Death after Life*. Un *post-arte*, un arte después del fin del arte, que sale de sus barreras y de sí mismo en específico, es decir, un arte después de lo mexicano, un arte post-mexicano.

Se debe mencionar que, no es que en el tránsito de La Ruptura y el arte post-mexicano sucedieran directamente uno después del otro de manera cronológica. Si bien, desde las décadas de los 50, 60 y principios de los 70, se fundamentó esta concepción de ruptura tajante y de globalización fulminante del arte fuera de las instituciones y el monopolio nacional, en la década de los 70 se da un regreso a un arte mexicano desde la denuncia, desde la insurgencia. Francisco Toledo será considerado como el gran "último pintor mexicano" (Debroise y Medina, 2006, p. 247), al estar arraigado en la concepción del uso del simbolismo indígena, mediante obras con el objetivo de hacer una querrela social, en otras palabras, arraigado al "principio fundado" del mexicanismo a través de ecos en substancia del muralismo en cuestión a la teoría y a la práctica pública.

A finales de los 70 y principios de los 80, el arte mexicano se fundamenta en una aprehensión izquierdista de los movimientos bélicos y revolucionarios de América Latina –principalmente Centroamérica–.¹² Pero llegada la década de los 80, el arte se fundamentó en trasladarse a las periferias culturales y urbanas; una manera de representar la distopía moderna en colapso. Crisis sociales, económicas y urbanas se presentaban como nociones de una nueva formulación *noir* de la cultura y el nacionalismo. De esta manera se da el boom de la chicanización a nivel internacional –desde la década de los 70 en México–, y el neo-mexicanismo se establece como una manera de memoria ante los símbolos colectivos nacionales y la grafía identitaria social.

Para la década de los 90, México se disponía a globalizarse nuevamente a través de la reaprehensión de las bienales y las exposiciones internacionales, es decir, el arte mexicano se movía a través de una ambivalencia del pasado –a lo contemporáneo– entre periodos de denuncia revolucionarios y posrevolucionarios, y del porfiriato una vez más. El arte se encontraba en una "posible genealogía de un *underground* mexicano multinacional" (Debroise y Medina, 2006, p. 330). Las bienales en Latinoamérica abrieron la posibilidad de reaprehender las periferias culturales continentales en nuevos centros de producción artística. Asimismo, nuevos espacios alternativos formulaban la aparición de producciones artísticas otras que formulaban su propio contexto social y global como una interseccionalidad cultural.

¹² Las guerras revolucionarias en Nicaragua (1979 y 1990), El Salvador (1979 y 1992) y Guatemala (1960 y 1996).

Para los 2000, el arte mexicano se había desglosado y perdido en sí mismo ante la gran posibilidad de aprehensión, representación y materialización del discurso. Sea la interseccionalidad, la heterogeneidad o la ambivalencia, así como la discrepancia o las discontinuidades, tanto culturales como desde la identidad, formularon una completa evaporación de lo "representativo mexicano". Si bien el neo-mexicanismo había prolongado esta síntesis simbólica nacional del lenguaje colectivo cultural, esta tendía –y tiende– a caer en una aprehensión compacta y exotizante de lo mexicano. Esto se argumenta desde el simple hecho de proponerse como un *ismo*; por ello, se inclina a ser repetitiva y compacta, y cae nuevamente en una representación paradigmática de "lo mexicano".

Ahora bien, para abrir la discusión, es importante iniciar con: ¿qué es un 'post'? Habrá algunas confusiones en su uso y se pensará primordialmente que es el final de algo, el completo desvanecimiento y la extinción de algo, el no ser, la muerte finita. Otros, sin embargo, pensarán que es la creación de algo nuevo nunca antes visto. En parte, ninguna de las dos suposiciones está mal, pero tampoco están bien. Lo post es como algo que perfora el mismo núcleo del discurso, que lo trastoca, pero no lo deja atrás. Un post usa a su pasado y lo trasgrede en algo completamente nuevo; lo usa de herramienta para ir más allá de lo que este se suponía que permitía.

En este sentido, un arte post-mexicano es en sí un arte que excede lo mexicano y al arte mismo. Un arte que, siendo y proclamándose en sus reminiscencias mexicanizadas, se autocuestiona las bases de lo que eso significa para transgredirlo. Es un arte que recupera todo su bagaje cultural y se expande en sí mismo. Se trata de archivo, un documento, un dispositivo cultural, una mediación social, un territorio de diálogo, una herramienta de visibilización o, en su caso, de invisibilización.

El arte post-mexicano se puede pensar como un sistema rizomático que interviene en la conformación de la misma estructura de significación que representa la mexicanidad. Este ocupa y habita su ambiente, se absorbe del mismo y a sí mismo, pero a diferencia de otras configuraciones, no se encuentra lindando directamente a otras raíces, ya que es un fruto singular que se expande en sí mismo. Es una nueva línea epistemológica que no tiene, ni sigue, una jerarquización o subordinación ante conceptos anteriores. Es un arte que se integra desde y para la contracultura, que usa el principio arqueológico (Foucault, 1969) para reconstruirse y rediseñarse. Es un arte que se pregunta el concepto mismo de su ser y existencia. Es una nueva mexicanidad en estado puro, formada desde el contexto de ruptura que significa la posmodernidad.

Pero ¿A qué viene toda esta síntesis? Como se sabe, el arte mexicano siempre ha sido impredecible, más que en su producción, en su configuración. Este sigue un continuo retorno a la institucionalización, pero al mismo tiempo pretende liberarse de ella. Lo que sucede con el arte post-mexicano es el hecho de que su institucionalización se centraliza en la oportunidad de transgredir desde adentro, de apropiarse de los sistemas y del mismo mercado para poder proyectar el discurso disidente y social que ellos desean. Esto posibilita una apertura y principalmente la visibilidad ante nuevos conceptos que se entrelazan directamente con la situación del mundo, de su tiempo, de su país y de su gente.

Antes de continuar, se debe de abrir un paréntesis y presentar una advertencia. No todo el arte contemporáneo hecho en México es post-mexicano. No son muchos, pero tampoco son pocos los que deciden apoyarse de esta nueva línea epistemológica para poder afrontar y trastocar discursos sociales, culturales y generacionales que se desarrollan en el país.

Para ser un artista post-mexicano, se necesita afrontar el efecto rebote. Una sintomatología de aprehenderse como alterno, como el otro, como periférico, no para autoevaluarse como víctima, sino como un posible agente de transgresión. El efecto rebote consiste en tener la conciencia del lugar que uno ocupa en el sistema social y cultural, y trastocarlo desde adentro, desde la propia cultura que lo aprisiona. Es aprehender la propia sistematización de control y, desde ella, exteriorizar un discurso que sea capaz de desordenar, de desenredar, para volver a configurar una vía de expresión capaz de sobrepasar dichos controles.

Sobre esta misma línea se abre el poscolonialismo y el decolonialismo –dos conceptos muy parecidos, pero que configuran dos discursos muy diferentes–. Frantz Fanon, Edward Said, Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, y en la cuestión latinoamericana, Aníbal Quijano, Jorge Alberto Manrique, Marta Traba, Joaquín Torres García, Walter D. Mignolo, entre muchos más, son autores de la teoría poscolonial. Estos plantean su teoría a través de un principio de autoaprehensión del ser alterno, del posicionamiento de uno como periférico ante los grandes bloques económicos y culturales. Nuevamente, no es una manera de victimizarse, sino de hacer un replanteamiento de nuestro emplazamiento como sujetos otros. Son conceptualizaciones que pretenden aprehender y trastocar ciertas categorías de la mirada, del acto mismo de nombrar y de cartografías simbólicas que trasladan al ser alterno a una historia ajena a la principal. En este sentido, estos autores como muchos más trabajan esta línea; se sustentan en objetivos que recaen en una conceptualización del ser alterno como agente de cambio, global, heterogéneo y multicultural, que formula y se apropia de su propio espacio más allá que seguirse excluyendo.

El poscolonialismo se presenta como una manera de releer la historia póstuma de las diferentes conquistas por parte de Occidente, así como de descubrir el discurso de poder que lo estructura, además de quebrar con el mismo a favor de una construcción de un discurso liberado del condicionamiento colonial. En cambio, el decolonialismo –el cual surge posteriormente a las teorías poscoloniales–, surge a partir de la visibilización de ciertos errores dentro del discurso utópico del poscolonialismo. De esta manera, se fundamenta en ir más allá del quiebre totalizador con el pasado y se configura en la reestructuración y en la transgresión del mismo discurso a través y por medio de la relectura. En otras palabras, mientras el poscolonialismo significa autoaprehensión y ruptura, el decolonialismo significa conciencia y trastocamiento.

En la teoría de Walter D. Mignolo –autor que primeramente escribe sobre el poscolonialismo y más tarde sobre el decolonialismo–, se concretiza que la historia ya está escrita, manufacturada y distribuida. Ya no se puede hacer nada respecto al pasado, más que intentar reaprehenderlo. Lo importante es el presente y el futuro. Cómo lo conceptualizamos; a dónde vamos. Se necesita producir algo desde la conciencia de nuestra agencia alterna, para el trastocamiento, el restablecimiento y la transformación de nuestro presente y futuro. Es en este caso en donde se puede estudiar a Eduardo Abaroa y su *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología* (2012).

De manera muy resumida, el proyecto artístico como tal, se basa en la hipotética desmantelación y destrucción del museo Nacional de Antropología, símbolo de la nación y de la cultura de la mexicanidad. Abaroa planifica la destrucción por medio de fases o etapas en las cuales las partes fundamentales y reconocidas del museo son desmanteladas y devastadas, pero, al mismo tiempo, recicladas en materiales puros. En este sentido, se tiene la resignificación de la acción de disrupción como un acto mismo de creación, al mismo tiempo que la reconceptualización de los materiales se transforma en un medio de determinación, ambos pueden dar pie a una estructuración nueva fuera de los determinismos previamente establecidos como neocoloniales. Cada parte del museo es estudiada bajo lupas arqueológicas y, por medio de esta, la demolición se formula no en un acto de violencia, sino, en un desmantelamiento que procura reconceptualizar y reutilizar los materiales para abrir la posibilidad de instancias otras, de usos otros, de manifestaciones disidentes.

La obra, de esta manera, muestra un replanteamiento de la casa/museo/institución que representa este espacio en la conformación del imaginario colectivo, así como en la escritura y la confección de la mexicanidad como discurso político. Al desmantelar el museo, vemos en Abaroa una

instancia de transgresión completa hacia el mexicanismo puro, todo desde un ámbito de transgresión que se fundamenta en la estructuración de lo interno a lo externo. Abaroa, más que realmente plantear una destrucción total sin fines de rehúso, abarca sala por sala, elemento por elemento, materia por materia, una instancia de transmutación que permite evaluar las problemáticas, tanto culturales como sociales, además de las ecológicas que representan la instauración del discurso nacionalista y el museo como su casa representativa.

Este es un proyecto post-mexicano, en donde la arqueología se usa como principal herramienta para evaluar estrato por estrato, tanto físico como teórico, discurso por discurso, concepto por concepto. Es un trabajo de excavación semántica y discursiva y, en ojos de Abaroa (2012), también matérica. De tal manera que la arqueología se convierte en el principio que nos lleva al rizoma.

Una vez excavadas y expuestas a la luz las principales capas que representan las instancias de la supresión política y colonialista, estas se pueden disolver, trastocar y trasgredir. Se vuelven rizomas capaces de expandirse y procrear una nueva serie de discursividades y de planteamientos que conforman una nueva plataforma sobre la cual, explorando estos viejos cimientos, se puedan producir una serie de acercamientos que ya desde sus inicios no estén ligados a estos principios fundamentales de control:

En realidad, casi sería más congruente no solo destruir el museo, sino el país completo, derribar sus instituciones y sobre sus ruinas, fundar un nuevo estatuto del ciudadano, una nueva concepción de la cultura, de sus estructuras, de sus productos y de quienes los elaboran. En ese hoyo gigantesco que dejaría la demolición propuesta por Eduardo Abaroa, en esa pura negatividad tendría que florecer la posibilidad (Cruzvillegas, 2012, p. 7).

Esto no únicamente está presente en la *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología*, sino también en el *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1993), también de Abaroa. En dicha pieza, por medio de la apropiación de elementos clásicos, se hace un replanteamiento desde la materialidad común, de una instancia de exhibición ante la cultura periférica dentro de la misma urbe de la Ciudad de México (ver Figura 1). Nuevamente, se ve, a través de un trabajo de arqueología, la búsqueda por desmantelar y exhibir los principios que dominan la cotidianidad de la cultura mexicana y, asimismo, el estatuto de arte que sale –pero al mismo tiempo se exhibe– de las instancias oficiales para declarar una oposición y un replanteamiento hacia las realidades contemporáneas. Abaroa produjo un mutante estético, al traducir la escultura emblemática del sublime mo-

derno a los medios constructivos trashumantes de un mercado callejero en el tercer mundo. El *Obelisco* planteaba al arte contemporáneo como un ir y venir entre contextos, y una oscilación entre el modelo cosmopolita y un contexto inabordable (Debroise y Medina, 2006, p. 406).



Figura 1. *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1993) de Eduardo Abaroa. Recuperado de below the underground: renegade art and action in 1990s mexico: <https://www.belowtheunderground.org/>

El *post-mexicanismo* se basa en la relectura y, por ende, en una suerte de apropiacionismo. Esto quiere decir que, más allá de aniquilar el discurso, es llevarlo a una reestructuración en donde los elementos que puedan propiciar un cambio desde la aprehensión por parte de la mirada colectiva, puedan conectar e introducirse, reaprehenderse y rescribirse como nuevos modelos y paradigmas a través del imaginario público. Se podría decir que hay que pensar el post-mexicanismo en una transculturación, en una suerte de sincretismo entre la cultura vieja y aquella nueva que se encuentra en continua construcción. Si lo observamos de esta manera, estaríamos, de buena o mala manera, consciente o inconscientemente, proclamando una nueva era *latino-colonial*, en donde la nueva cultura exhuma los restos de aquella que se desea dejar en el pasado. Es el replanteamiento de la cultura a través de sus elementos arcaicos, en la reconstrucción de nuevos y posibles discursos que den sentido a una nueva epistemología.

Claramente, esta idea se debe usar con cuidado –como cualquiera de los conceptos anteriores–, ya que, por llamar este ciclo una “nueva era latina-colonial”, se puede hacer referencia a la violencia que conllevan y conllevan los procesos de colonización, tanto físicos como simbólicos e imaginarios, sin embargo, no se intenta disminuir el traumatismo y las series de consecuencias tanto políticas como culturales y económicas que

esto ocasionó. Al contrario, se entiende como una manera de conceptualizar el deseo de sobreponer y de aprehender la cultura antigua para la creación de una nueva. Colonizar como “establecerse en un territorio alejado de su pueblo, país o región de origen con la intención de poblarlo y explotar sus riquezas” (Diccionario Oxford, 2024, definición 2). Este territorio simbólico, que después de hacer arqueología y llegar a sus bases, formula un rizoma de algo nuevo. Es repoblar el territorio con nuevos conceptos que llenen la necesidad cultural y simbólica y, por ende, artística.

El arte post-mexicano hace una directa transculturación y sincretismo con su pasado, con todas estas manifestaciones que han poblado el imaginario colectivo y que, al desecharlas, conllevaría perder significantes que se pueden reapropiar para elaborar desde ellos una nueva serie de significados. Estos elementos de la mexicanidad antigua, que sirven de carcassas para llenarlos de nuevas nociones. Desde esto, entonces, se hace una restitución simbólica. De tal manera que, el *Rasquachismo* proporciona una imagen clara de lo antes estipulado.

¿Cómo abordar este discurso tan singular si no es desde un territorio entre mundos?, ¿desde un intersticio vaporoso que pertenece a lo ininteligible, desde un espacio que le pertenece a nadie? La frontera siempre ha sido un territorio de deriva, un intersticio cultural y político en donde mentalidades y corporeidades se entrelazan para formar un espacio que formula una “tierra de nadie”. Un territorio de paso, de tránsito, de continuo movimiento y transformación. Nada es estable, todo siempre se mueve. Esto es, un territorio que no le pertenece ni a un lado ni al otro, que continuamente se convulsiona en sí mismo; un espacio en donde las culturas chocan para formular su propia manifestación y, en este choque, una contracultura que manifiesta el sentir de estos individuos de intersticio.

La frontera mexicana es un claro ejemplo de estas modulaciones que permean entre territorios. Los agentes fronterizos no son totalmente mexicanos porque no comparten el tradicionalismo del centro, ni el mexicanismo de la cultura madre llamada erróneamente azteca, y a su vez no son estadounidenses por su acento al hablar y su color de piel. Individuos que usan la cadena con la Virgen de Guadalupe, pero que exclaman *oh my god*. Agentes que celebran *Thanksgiving*, pero que compran tamales para la candelaria –del puesto en donde los trabajadores hablan español *pocho*–. Sujetos que no son, ni serán totalmente mexicanos, ni *gringos*. Estos individuos no pertenecen directamente a la cosmovisión de su propio país, porque son de culturas natales, pero exiliados –como la tribu mística de Aztlán– por no cumplir el principio domesticador y fueron destinados a ser siempre nómadas en su propio país.

Estos territorios no son parte de este centro "homogéneo" que es México y su mexicanidad. Estos territorios, aunque nativos, no cumplen con *la cultura* que fundamentó la agenda nacional. Siempre externos y siempre ajenos, aunque se encuentren dentro del lado mexicano de la frontera.

Debido a que estos individuos fueron segregados de su propia nacionalidad y cultura, ellos crearon su propio discurso. Se puede decir, entonces, que es la cultura del norte, el arte chicano, el rasquachismo, los principales agentes del arte post-mexicano que surge de los principios generadores de subjetividades.

En la manera de formular sus propios arcaísmos, estos trastocan aquellos comunales nacionales. Al hacerlo, procuran dar significado a su propia realidad y, en este sentido, se trasgrede por completo el principio mismo de lo que significa lo mexicano. Para estos grupos y para estos territorios, lo mexicano significa completamente otra cosa que para los que estuvieron bajo la imposición del concepto centralista inicial. Su arte y cultura mexicana es para nosotros el arte post-mexicano. Un arte que, trasmuta de los principios base de los arquetipos mexicanos y del vocabulario simbólico nacional, creando en ellos instancias de conversación, de diálogo y de representación de su propia realidad y de sus problemáticas, tanto existenciales como sociales.

Este arte representa la contracultura, una serie de imaginarios que nacen del simple hecho de presentar las problemáticas sociales, políticas y culturales que estos intersticios denominan realidad. Su cultura es nuestra contracultura, porque esta rompe desde la raíz. De esta manera se entiende por qué casi siempre el norte es olvidado en las narrativas sociales y culturales, por qué Covarrubias (1904-1957) en sus *Mapas de México*, pinta al norte como despoblado y en cierto sentido des-nacionalizado y des-conocido (ver Figura 2). El norte ha sido visto como una zona en donde solo pasan aviones, como una zona de tránsito, mayoritariamente "área verde" y sin cultura.

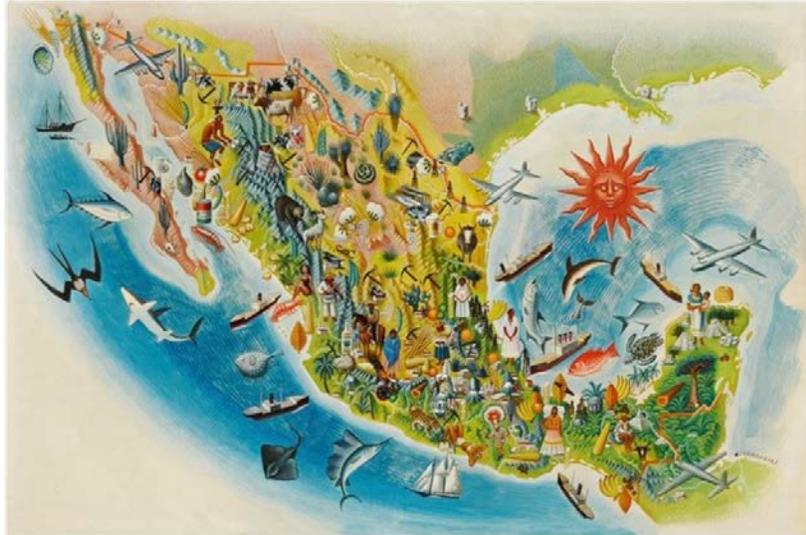


Figura 2. *Mapa de México* (1947) de Miguel Covarrubias.
Acuarela, tinta y lápices de colores sobre papel. Dimensión: 48.9 x 72.7 cm.

El rascuachismo se impone de esta manera como ente de transmutación cultural y social:

Rascuache es un término de origen mesoamericano del idioma náhuatl que llevaba originalmente una connotación negativa en México, queriendo expresar una actitud de clase baja, pobre o de mal gusto. Esta definición fue luego reivindicada y redefinida por un movimiento mexicano y chicano, el rasquachismo [...] el cual transformaba inestabilidades sociales y económicos en un estilo propio y actitud creativa positiva [...]. Aparte de su uso artístico, el término rascuache también se usa para describir el comportamiento o estatus social de una persona ya sea el reciclar utensilios, materiales desechados o de segunda mano, y encontrándole uso a lo que se percibe como inútil o poco valioso. Más allá de ser simplemente tacaño, la mentalidad rascuache también incluye inventarles nuevos usos a objetos convencionales. Muchas veces esto quiere decir darle una nueva función a algo que por lo general se consideraría roto o inútil (Rascuache Residency, 2016).

Nuevamente, se observa en la definición el hecho de ocupar y llenar un contenedor vacío e "inservible", con algo que cambie por completo su significado y le dé valor y propósito o representación al mismo polo cultural que lo necesite. El rasquachismo se entiende como contracultura que se proclama verdadera, una cultura hecha por y para mexicanos. Es Tomás

Ybarra-Frausto uno de los teóricos más importantes para este discurso quien habla de una sensibilidad:

To be rasquache is to posit a neither a bawdy, spunky consciousness but more of seeking to subvert and turn ruling paradigms upside down –witty, irreverant and impertinent posture that recodes and moves outside established boundaries.

Rasquachismo is neither an idea nor a style but more of an attitude or a taste. Taste cannot be codified as a system with comparative proof [...]. Rasquachismo is a visceral response to lived reality, not an intellectual cognition. To encapsulate a sensibility into words is already a short circuit of its dynamism. What follows then is a non-linear, exploratory and unsolemn attempt at tracking this irrepressible spirit manifested in the art and life of the Chicano community...To be Rasquache is to be down but not out, "Fregado pero no Jodido" (Ybarra, 1989, p. 5).

[Ser rasquache es postular no una conciencia vulgar y vivaz, sino más bien buscar subvertir y poner de cabeza los paradigmas dominantes –una postura ingeniosa, irreverente e impertinente que se recodifica y se mueve fuera de los límites establecidos.

Rasquachismo no es en tanto una idea ni un estilo, sino más bien una actitud o un gusto. El gusto no puede ser codificado como un sistema con pruebas comparativas [...]. Rasquachismo es una respuesta visceral a la realidad vivida, no una cognición intelectual. Encapsular una sensibilidad en palabras ya es un cortocircuito a su dinamismo. Lo que sigue entonces es un intento no lineal, exploratorio y poco solemne de rastrear este espíritu irreprimible manifestado en el arte y la vida de la comunidad Chicana... Ser rasquache es estar estar golpeado pero no vencido, "Fregado pero no Jodido"]¹³

Los artistas chicanos se reapropian de su propia subalternidad, de su propia agencia como los *otros* dentro de su *propia* nacionalidad. Es el arte y la cultura rasquacha el verdadero sentir del post-mexicanismo, a la vez que son la transculturación ya de manera literal de los arquetipos mexicanos y la asimilación de la realidad social en la reestructuración de estos elementos que representan una memoria colectiva. El rasquachismo aprehende elementos como la Santa Muerte, la Virgen de Guadalupe, la bandera, el

¹³ Traducción propia.

nopal y situaciones como los conflictos de la frontera, la violencia por parte de los dos territorios sobre los habitantes fronterizos; el ser, pero nunca pertenecer. Todo esto, el arte rasquacho lo sincretiza en un lenguaje capaz de expresar la realidad alterna, la realidad social. Este crea su propio idioma, deslindado de los principios de control, pero utilizando los elementos de la memoria colectiva como si se tratase del juego de *lotería*.

El rasquachismo es la representación de la consciencia de la alteridad, pero con la instancia de subversión. Se hace, más que para destruir, para poderse autonombrar, para tener el poder en sí mismo de decidir qué y quienes conforman su cultura y su propia mexicanidad. Porque no tenemos que olvidar que el nombrar algo, así sea uno mismo, es una instancia de poder (ver Figura 3).

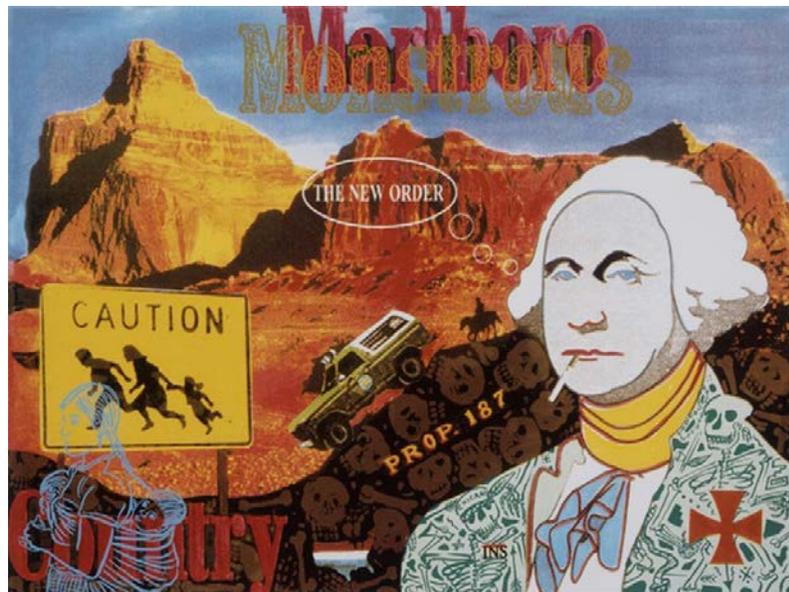


Figura 3. *The new Order* (1997) de Ricardo Duffy. Los Angeles County Museum (LACMA).

Conclusión

Hablar de arte siempre será algo sumamente complejo. El mismo concepto pide al espectador confiar a ciegas en un objeto que vale más por la idea que por aquello que realmente es tangible. El arte mexicano se encuentra dentro de los intersticios que este complejo razonamiento contiene. Este se escapa de la posibilidad de ordenarlo como se ordenaría comúnmente al arte occidental y, en su propia periferia, marca complicados y contradictorios modos de configurarse a sí mismo.

El arte mexicano se mueve en espacios bastante vaporosos. Su materialidad y concepto fluctúan dependiendo de la mirada que los categorice y, dependiendo de quien lo vea y lo nombre, adquirirá la forma del envase que le presenten. Considero que no es factible razonar el hecho de tener

un arte que exprese enteramente a la mexicanidad, esta concepción es sumamente absurda, ya que, y regresando a la pregunta inicial, ¿qué es el ser mexicano? Pienso que, si no tenemos todavía esta respuesta, no podemos siquiera continuar con ¿qué es el arte mexicano?

Dentro de nuestra misma mexicanidad, sea lo que sea que esta signifique, hay diferentes asociaciones a la realidad que cada uno vive y percibe, a lo que el país le presenta y a lo que el arte materializa. Considero que el arte post-mexicano es el espacio o, mejor dicho, el intersticio capaz de albergar todas esas verdades y realidades y no colapsarse en sí mismo. Es un arte que permite transmutar y transgredir, que permite replantearse conceptos mismos que se plantean inmutables. El arte post-mexicano, permite llegar *al di là* de la territorialidad del arte, más allá del final del discurso, en un tiempo y espacio en donde este se sigue escribiendo y conceptualizando, en donde uno es capaz de construir para sí mismo la posibilidad de autonombrarse.

Referencias

- Agamben, G. (2018). *Signatura rerum: Sobre el método*. Adriana Hidalgo.
- Cruzvillegas, A. (31 de marzo de 2012). *Destrucción total del Museo Nacional De Antropología, un proyecto por Eduardo Abaroa*. MA. MESA DE ACCESO.
- Debroise, O. y Medina, C. (2006). *La era de la Discrepancia*. Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México y Editorial Turner-México.
- Diccionario Oxford. (2024). Colonizar. En Diccionario Oxford. Recuperado de https://www.oed.com/dictionary/colonize_v?tl=true
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- _____. (1971). *El orden del Discurso*. Ediciones Tusquets.
- Lacan, J. (17 de julio de 1949). *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* [Sesión de conferencia]. XVIvo Congreso internacional de psicoanálisis, Zúrich, Suiza.
- López Canaán, M.F. (2023). *Prototipo de manifiesto del ser mexicano*. Autoedición.
- Rascuache Residency. (2016). *Rasquachismo*. Recuperado el 10 de noviembre de 2023 de [https:// www.rasquacheresidency.com/copy-of-contact](https://www.rasquacheresidency.com/copy-of-contact)
- Ybarra-Frausto, T. (1989). "Rasquachismo: a Chicano sensibility". *Chicano aesthetics: Rasquachismo*. Movimiento Artístico del Rio Salado, Phoenix, AZ.: MARS. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/845510>

RESEÑAS

Ciencia ficción psicológica: la propuesta de Isaac Ezban para el cine mexicano¹

Psychological science fiction: Isaac Ezban's proposal for mexican cinema

Raymundo André Rodríguez Nieto

Universidad Autónoma de Querétaro
Santiago de Querétaro, México
rodrigueznietoandre@gmail.com
ORCID: 0009-0008-9193-8243

Miranda Hazel León Rangel

Universidad Autónoma de Querétaro
Santiago de Querétaro, México
tataral36@hotmail.com
ORCID: 0009-0005-1279-0403

Introducción

Isaac Ezban Graber es un director, escritor y productor de cine mexicano, dueño del Autocinema Coyote. Nació y creció en la Ciudad de México, donde egresó de la licenciatura en Comunicación en la Universidad Iberoamericana. Durante esos años estudió drama en The Method Studio de Londres y cinematografía en la Academia de Cine de Nueva York. Simultáneamente dirigió sus primeros cortometrajes caracterizados por una abundancia de sangre, horror corporal y realismo grotesco, entre los que destacan *Cookie* (2008), *Hambre* (2009) y *Cosas Feas* (2010), entre otros.

En el 2011 fundó junto con sus amigos el primer autocinema en México, que es hoy la cadena más grande de Latinoamérica. Unos años más tarde, dejó de escribir novelas cortas y decidió volver al mundo del cine, ya no como productor con Red Elephant Films, sino con su primer largometraje *El Incidente* (2014). Este se presentó en varios festivales internacionales, tales como Busan Film Festival, Sitges, Fantastic Fest y muy pronto se vol-

¹ La investigación y redacción de esta reseña es parte del proyecto "Otros futuros. Imaginarios escatológicos en el ciberchamanismo latinoamericano", el cual cuenta con número de registro ante la Universidad Autónoma de Querétaro FFI202308, cuyo responsable es el Dr. Samuel Lagunas Cerda.

vió una película de culto en el territorio mexicano. Al mismo tiempo de presentar su primera película, editó su segundo largometraje, *Los Parecidos* (2015), un relato de ciencia ficción psicológico (Noticias 22, 2015), como lo describe el director. Ambos filmes presentan un enfoque diferente respecto a la ciencia ficción norteamericana, caracterizada por tener obras con gran presupuesto.

Sus primeros pasos en el cine están inspirados, no obstante, por grandes producciones de distintos autores como *Inception* (2010) de Christopher Nolan, *Cloud Atlas* (2012) de las hermanas Wachowski, la serie original de *La dimensión desconocida* (1959), así como por el escritor Stephen King. Estos referentes se suman a su interés personal por explorar temáticas como el paso del tiempo y el cuerpo humano, mismas que se convertirán en pilares para pensar las dos películas que aquí nos ocupan.

I. El Incidente. De bucles espaciales y universos paralelos

La primera cinta de Isaac Ezban nos muestra distintos acontecimientos, denominados *incidentes*, en los cuales los personajes terminan atrapados en bucles espaciales durante 35 años. Durante dichos incidentes el tiempo sí avanza, pero el espacio es el mismo. Inicia con la imagen de una señora mayor tirada en unas escaleras mecánicas, en cuya mano lleva una pequeña libreta roja. La mujer parece estar recordando episodios de su pasado.

El primer incidente mostrado en pantalla es el de dos hermanos, Oliver (Fernando Álvarez Rebeil) y Carlos (Humberto Busto), con problemas económicos y legales, que son alcanzados por un supuesto oficial de policía llamado Marco (Raúl Méndez). Durante la persecución, que ocurre en unas escaleras del edificio, el oficial le dispara a uno de ellos en la pierna. Acto seguido se escucha un estruendo y, al intentar continuar con el descenso, se dan cuenta de que no hay final ni principio. Al pasar las horas, Carlos muere desangrado por la herida de bala.

El segundo incidente mostrado le sucede a una familia conformada por la madre Sandra (Nailea Norvind), el padrastro Roberto (Hernán Mendoza), el hijo mayor Daniel (Gabriel Santoyo) y la hija menor Camila (Paulina Montemayor). Están terminando de preparar las maletas para ir de vacaciones. Entre juegos de cartas, un hámster e inhaladores para el asma de la hija menor, ya en el camino, se detienen en una tienda de autoservicio donde un jugo altera la salud de Camila y Roberto rompe el único inhalador que traían. Otro estruendo aparece y, justo cuando se disponen a continuar el viaje, se dan cuenta que no pueden ir ni regresar. Camila muere debido al asma.

Volvemos a ver en pantalla el primer incidente y descubrimos que ya han pasado 35 años. Oliver se ha mantenido atlético y organizado, mientras

Marco está al borde de la muerte. Regresamos al incidente en la carretera y, de manera similar, Daniel lo ha sobrellevado mejor que Roberto y Sandra. Ella muere y es entonces cuando, de forma paralela, Roberto habla con Daniel mientras Marco lo hace con Oliver. Ambos les revelan que han recordado algo: han pasado por dos incidentes en sus vidas y ninguno es quien dijo ser. Roberto es Rubén y Marco en realidad es Daniel, el niño del segundo incidente.

Roberto ya había pasado por un incidente cuando era niño y, cuando logró salir, fue abducido e inducido a recoger a Sandra y a sus hijos. Él le aconseja a Daniel que escriba su nombre, para no olvidarlo, y que no suba a la patrulla que encontrará en la carretera. Al mismo tiempo, Marco, que ahora sabemos que es Daniel, le dice lo mismo del nombre a Oliver, pero insiste en que no suba al elevador, el cual se detendrá y se abrirá en las escaleras. Ni Daniel ni Oliver hacen caso de las advertencias y proceden a dirigirse a otro incidente, de la mano de una libreta roja que encuentran: Daniel se convierte en Marco y provoca el incidente con los hermanos, mientras que Oliver se convierte en Karl y nos deja ver el tercer y último incidente en pantalla.

Tanto Roberto como Marco explican que estos incidentes suceden para conservar la energía de sus otros, en realidades alternas, y que quienes son jóvenes y activos mantienen a sus otros felices, mientras que quienes son viejos y se abandonan hacen que sus pares vivan vidas de miseria y desdicha. A modo de analepsis –o prolepsis, según se vea– vemos que las vidas “reales” de Oliver y Daniel van viento en popa a la vez que las de Roberto y Marco van en picada.

El tercer incidente es sobre Karl, el botones de un lujoso hotel, que lleva en el elevador a una pareja de recién casados y, en otra especie de abducción, libera a una abeja que pica al novio. El hombre es alérgico y rompe por accidente su inyección de epinefrina, provocando el tercer incidente. La novia es la anciana del inicio y deja una interrogante abierta puesto que, en algún momento de la película, le entrega un hámster a una persona que pasa, recordando, a su vez, al hámster que tiene Daniel.

Para comenzar nuestro análisis, una vez aclaradas las distintas historias que componen la trama, es importante destacar que la película cumple con un rasgo común de la última década: los universos paralelos. *El incidente* deja de lado lo espectacular que llegan a ser películas con estos argumentos donde se nos presentan posibilidades infinitas, como sería el caso de *Doctor Strange and the Multiverse of Madness* (Sam Raimi, 2022). Por el contrario, aquí toma un toque de crecimiento personal parecido al de *Everything Everywhere All at Once* (Dan Kwan, Daniel Scheinert, 2022), donde los personajes se enfrentan a ellos mismos y deben de usar

esos mundos paralelos para solucionar sus conflictos personales. En el caso de la película del director mexicano, se puede agregar una metáfora del dolor y del perdón, los cuales, si nunca se solucionan, condenan a los personajes a repetir el acontecimiento traumático y vivir con las consecuencias de ello para siempre.

Este primer punto destacable viene acompañado de un punto negativo ya que, para llegar a tal resolución psíquica y familiar, la película intenta dejar una lección moralista sobre disfrutar el presente y gozar la juventud (*carpe diem*). Tal discurso parece estar fuera de lugar, si lo comparamos con el misterio que se planteó durante toda la cinta. Sumado a eso, en el tercer acto, las múltiples historias terminan concatenándose de un modo más o menos condescendiente hacia el espectador, pues después de crear conexiones tan dispares, nos explican a detalle lo que ha ocurrido con una exposición explícita que no dejar lugar a la imaginación del espectador.

Si bien en *El Incidente* hay varias referencias interesantes, estas son muy fáciles de perder entre el manejo de los tiempos que hace la película y los personajes. Concretamente nos referimos al tatuaje en la nuca de Carlos, que reza *late fate* y que puede traducirse como 'destino tardío'; al cuadro de Escher que cuelga en la sala de la familia de Daniel titulado *Relatividad* (ver Figura 1); a la placa del auto de Roberto que forma la palabra OCA 815 (ver Figura 2); o al libro que Carlos trae en su mochila y que luego Oliver reescribe en la pared, llamado *Time Out of Joint*.



Figura 1. Fotograma 1 de la película *El Incidente* (2014) de Isaac Ezban.
Nota: Al fondo se aprecia el cuadro de M. C. Escher titulado *Relatividad*, de 1953.



Figura 2. Fotograma 2 de la película *El Incidente* (2014) de Isaac Ezban.
 Nota: Se alcanza a leer en la placa OCA 815, recordando al juego de mesa llamado así.

Este libro, traducido como *Tiempo desarticulado*, fue publicado en 1959 por Phillip K. Dick, el popular novelista estadounidense de ciencia ficción. La obra versa sobre un hombre que descubre que vive en una falsa realidad, como también lo haría el personaje de Truman (Jim Carrey) en *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), siendo, de hecho, la novela que inspiró dicha película.

Las actuaciones en *El incidente* dejan mucho que desear respecto a la credibilidad de los personajes y, en aspectos técnicos, la fotografía no es especialmente notable debido a sus ángulos y movimientos de cámara bastante convencionales, además de que el manejo de la trama luce ofuscado y llega a ser pesado y aburrido. La decisión de la película de tener que explicarse a sí misma hace pensar que esa era la única forma de hacer digerible una narrativa confusa para la audiencia, misma que se enfrenta a sinsentidos, como la reaparición diaria de los artículos de una máquina expendedora en el incidente de las escaleras y de una tienda de autoservicio en el incidente de la carretera que, a pesar de verse la acumulación, no corresponde con el tiempo transcurrido. En pocas palabras, no llega a ser una obra técnicamente relevante, pero sí destacada en cuanto a su premisa narrativa.

II. Los parecidos. Ciencia ficción contemporánea sobre la masacre de Tlatelolco

Los parecidos (2015) está ambientada en el México de los años sesenta, concretamente, en la madrugada del 2 de octubre de 1968, fecha recordada debido a la masacre de Tlatelolco en la que cientos de estudiantes fueron asesinados por fuerzas del Estado y del Ejército mexicano. La his-

toria de la película sucede dentro de una estación de autobuses donde el encargado Martín (Fernando Becerril), un hombre llamado Ulises (Gustavo Sánchez Parra) y una mujer indígena de nombre Roberta (María Elena Olivares) se resguardan, mientras una lluvia torrencial azota en el exterior. Ulises está desesperado por llegar a la Ciudad de México, pues su esposa está en labor de parto, pero ningún autobús parece próximo a llegar. De pronto entra Irene (Cassandra Clangherotti), una mujer embarazada que busca un taxi para la capital, huyendo de su esposo maltratador.

La mujer indígena comienza a proferir palabras en una lengua desconocida y lleva a cabo una especie de ritual, a la vez que el negligente encargado sufre un colapso en su oficina. Irene se dirige al baño, donde se encuentra a Rosa (Catalina Salas), personal de limpieza que después de una inquietante conversación predice el futuro diciendo que, si se va, su vida corre peligro. Mientras tanto, en la sala de espera Ulises habla en la cabina telefónica y recibe la noticia de que su mujer ha muerto. Entre gritos y jalones, Rosa cae al suelo sufriendo lo que parece ser un ataque epiléptico, acudiendo en su ayuda el afectado Ulises y un estudiante recién llegado llamado Álvaro (Humberto Busto). Este último dice que llegó en un taxi junto a una señora y su hijo. Acto seguido, Ulises e Irene salen para intentar alcanzar el taxi, pero no logran su cometido.

En la sala de espera todos se reúnen y aparece Martín, vendado de la cara acusando a Ulises de ser el demonio. La desesperación se apodera de todos y Martín saca una escopeta cargada, apuntándole a Ulises, pero ante otro ataque epiléptico, esta vez de Roberta, Álvaro somete a Martín y obtiene el poder de la escopeta. Resulta que a quienes sufren el ataque comienza a salirles vello facial y cabello, haciéndolos parecer dobles de la apariencia de Ulises. Todos pueden verlo menos Ulises mismo. Están la señora Gertrudis (Carmen Beato) y su hijo Ignacio (Santiago Torres), quien sufre alguna enfermedad psicológica, por lo que su madre lo mantiene drogado con frecuentes inyecciones. Las revistas, las imágenes y todo lo que tenga un rostro, también cambia para parecerse a la cara de Ulises. En un giro inesperado, al mismo tiempo que los demás están en otros lugares de la estación, Ignacio se revela como el causante de la situación. A raíz de un cómic que leyó, llamado precisamente *Los parecidos*, se divierte provocando la misma situación en el mundo real, a través de una fuerza psíquica impresionante.

Después de algunas luchas de poder, muertes, nacimientos y hasta accidentes automovilísticos, Ignacio se calma, se hace de día y la policía arriba al lugar. Todos se han convertido y son iguales a Ulises, pero nadie puede notarlo más que Ignacio mismo. Al subir a un autobús junto a su

madre, vemos que entre sus libros se encuentra: *Masacre en la plaza*, *El desastre del terremoto*, *La gran ola* y *El Incidente*; conectando así *Los parecidos* con su anterior filme *El Incidente*, dando a entender que Ignacio es el responsable de todas estas catástrofes.

En este segundo largometraje de Isaac Ezban es donde percibimos de mejor manera su mayor inspiración, ya que incluso él mismo en entrevistas admite que su película parece un episodio largo de *La Dimensión Desconocida* (Canal Tomatazos, 2016). Desde el comienzo del relato se encuentra la voz del narrador extradiegético, recurso muy usado en las series estadounidenses y en *Los Parecidos*, como una especie de ente que lo sabe todo, creando así un mundo de misterio, incertidumbre y dudas, pues con él se introduce y se concluye la causa de lo que sucede y los efectos que tendrá. En palabras del propio director, su intención era denunciar la ambición humana por sentirse y ser diferentes al resto (Andrade, 2016).

Esta idea de un ente superior que orquestó los sucesos de la película tiene mayor peso por la frase del niño casi al final de la película: "Ellos me obligaron". Con esto se da por supuesto que hay una especie de titiritero que controló al niño y le dio poderes para que creara este parecido en todas las personas. Además, durante toda la película, no hay una focalización a ninguno de los personajes; no tomamos el punto de vista de alguno de ellos, ni en momentos importantes, agregando la sensación de que están siendo observados por algo superior. Esto es tan solo una teoría porque en ningún momento se responde cómo el niño llegó a tener poderes o cómo pudo afectar a toda la población.

Al ser una película de bajo presupuesto con alrededor de 15 millones de pesos –frente a otras películas de ese mismo año con mayor presupuesto como *Cantinflas* (2014) de Sebastián del Amo con 3 millones de dólares (IMDb, 2014) y *Don Gato: el origen de la pandilla* (2015) de Andrés Couturier con 8 millones de dólares (IMDb, 2015)– la historia se desarrolla prácticamente en una sola locación, con la lluvia como elemento a destacar, que une, encierra y después enloquece a los personajes. Además, el director crea un aura de historia de misterio al estilo *whodunit*, donde los protagonistas deben descubrir quién está causando todos los problemas con los que se enfrentan.

Estos destellos se llegan a ver eclipsados, sin embargo, por momentos en que el guión carece de sentido, como cuando la señora indígena al final habla en español después de pasar toda la película sin poder comunicarse, o los prostéticos inverosímiles que distraen en cada momento en el que aparecen e incluso llegan a dar gracia en el caso del bebé con barba, o las actuaciones que resultan exageradas; y, por último, su final, que incluye un libro homónimo de su película anterior. Este último recurso se adivina

forzado puesto que, de ser esa la explicación, toda la trama de *El Incidente* pierde su sentido intrínseco.

III. Ciencia ficción psicológica

¿A qué se refiere el director cuando menciona que sus filmes son ciencia ficción psicológica? Lo que trata de explicar Ezban (Código Espaguetei, 2015) en sus entrevistas es que las producciones hollywoodenses nos han mal acostumbrado a esperar un producto lleno de efectos especiales espectaculares, ritmos rápidos, naves y diferentes razas espaciales, etc; y que esto, por más vasto que sea, crea un imaginario bastante reducido sobre las posibilidades del género.

En este último punto es donde el director mexicano tiene un gran acierto, pues crea una ciencia ficción minimalista, donde lo ficcional y lo fantástico quedan en segundo plano y se convierten en detonantes que provocan transformaciones anímicas y de comportamiento en los personajes de la historia. Esto se debe a que el acontecimiento inesperado enfrenta las personalidades de cada uno de ellos y desafía su capacidad de sobrellevar la confusión de lo que está ocurriendo. Para muchos esto puede ser objeto de crítica, pues consideran que lo *sci-fi* parecería no estar ahí.

Pero, como sucede en su mayor inspiración, *La Dimensión Desconocida*, un elemento aparentemente arbitrario es lo que hace que la historia se mueva. Tomemos como ejemplo el episodio 8 de la primera temporada, "Time Enough at Last", dirigido por John Brahm en 1959. En él un banquero amante de la lectura se oculta en la bóveda del banco y siente un estruendo. Pronto nos daremos cuenta, al mismo tiempo que el banquero, que aquel estruendo fue una bomba atómica que acabó con la humanidad y él es el último humano sobre la tierra. En este momento, el protagonista se enfrenta con cuestiones personales: ¿decidirá quitarse la vida?, ¿podrá, como dice el título del episodio, al fin leer todos los libros que desea? Ambas son interrogantes que nos propone el episodio mismo.

De la misma manera pasa en las dos primeras películas de Isaac Ezban, donde hay un catalizador de la crisis psicológica que atormenta a los personajes: el asesinato que provoca el incidente en *El Incidente* –y muy parecido al episodio mencionado, un estruendo– y el cambio físico de los personajes en *Los parecidos*. Esto provoca preguntas en menor o mayor grado: ¿quién es el verdadero?, ¿quién está causando esto?, ¿hasta cuándo saldrán de ahí? Y presenta otras cuestiones a nosotros como espectadores: ¿yo qué haría en ese momento?, ¿qué me hace ser quién soy?, en una situación así, ¿actuaría como ellos?

Con la revisión de ambos filmes, por lo tanto, nos ha interesado señalar que, si bien son obras con varios huecos argumentales, coincidencias un

tanto forzadas o respuestas a las incógnitas que podrían parecer apresuradas, es innegable que son historias y premisas que causan interés y que recorren una veta poco explorada en el cine mexicano contemporáneo al salir de las temáticas comunes como el narcotráfico, el clasismo o la comedia romántica. Además, cabe destacar el limitado recurso económico con el que cuentan y que no podemos comparar con las grandes producciones hollywoodenses, llenas de efectos especiales costosos, complejos sets de grabación y el respaldo de décadas de producciones cinematográficas del género. Creemos que, entonces, es valioso comenzar a ver representadas otras historias en la pantalla grande y, sobre todo, verlas ambientadas en un contexto más cercano, con alusiones a acontecimientos propios de nuestras historias regionales y así tener productos más entendibles para el público latinoamericano.

Referencias

- Andrade, S. (12 de octubre de 2016). "Los Parecidos" y la ciencia ficción hecha en México. Gatopardo. Recuperado de <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/los-parecidos-isaac-ezban/>
- Código Espagueti. (2 de octubre de 2015). *Isaac Ezban - El Incidente* [Archivo de Vídeo]. YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mmD0I8IDIQ0&t=107s&ab_channel=C%C3%B3digoEspagueti
- Canal Tomatazos. (13 de octubre de 2016). Los Parecidos - *Entrevista con Isaac Ezban*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uKJrQ9zypXI&ab_channel=Tomatazos
- IMDb. (18 de septiembre de 2014). *Cantinflas*. IMDb. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt3005242/?ref_=fn_al_tt_1
- IMDb. (20 de julio de 2015). *Don Gato: el inicio de la pandilla*. IMDb. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt4057916/>
- Noticias 22. (9 de septiembre de 2015). *Entrevista con el cineasta Isaac Ezban sobre su película "El Incidente"* [Archivo de Vídeo]. Youtube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=om8FBY5FnNM&ab_channel=Noticias22

Fichas técnicas

Los parecidos (2016)

Director: Isaac Ezban

Dirección artística: Patricia de Burgos

Producción: Elsa Reyes, Miriam Mercado e Isaac Ezban

Guión: Isaac Ezban

Música: Edy Lan

Fotografía: Isi Sarfati

Montaje: Óscar Figueroa

Efectos especiales: Sergio Jara

El incidente (2015)

Dirección: Isaac Ezban

Guión: Isaac Ezban

Música: Edy Lan

Fotografía: Rodrigo Sandoval

Edición: Salomón Askenazi