

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente

Reconocimiento de validez oficial de estudios de nivel superior según acuerdo secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación del 29 de noviembre de 1976.

Departamento de Estudios Socioculturales Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura



**DE LA UTOPIA A LA DISTOPÍA:
LA RECONFIGURACIÓN SIMBÓLICO-DISCURSIVA DE UN ORDEN SOCIAL EN
OBRAS DE CIENCIA FICCIÓN ESCRITAS POR MUJERES ENTRE 1963 Y 2018**

**TESIS para obtener el GRADO de
MAESTRA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA**

Presenta: **PAOLA CONCEPCIÓN RÍOS SOLÍS**

Tutora: **DRA. ALINA PEÑA IGUARÁN**

Tlaquepaque, Jalisco. Noviembre de 2025.

Resumen

La presente investigación se enfoca en el análisis de obras de ciencia ficción utópicas y distópicas latinoamericanas escritas por mujeres entre 1963 y 2018. Se optó por analizar obras con estas características por corresponder a un modelo de triple marginalidad (por género de las autoras, por región de producción y por género literario) que da lugar a una perspectiva situada que permite comprenderlas como muestras discursivas, es decir, testimonios de los procesos de estructuración de una realidad histórica, con énfasis en sus negociaciones y conflictos.

En un esfuerzo comparativo-genealógico, la tesis propone estructurar el corpus en un arco temporal de tres momentos: *Cisma fundacional*, de 1963 a 1989; *Crisis de fin de siglo*, de 1990 al 2000, y *Era de la biotecnopolítica* de 2001 a 2018. A partir de un marco teórico centrado en las categorías de utopía, distopía y género, y de un diseño metodológico que conjugó análisis crítico del discurso y feminismo interseccional, se encontró, por periodos: 1) un distanciamiento crítico respecto a contextos represivos a partir de la exploración del poder patriarcal y la experimentación respecto al género y la sexualidad, pero a partir de una propuesta utópica de base que revela confianza en la ciencia, aunque expropiada; 2) una necesidad de reconstrucción histórica desde la visión de los oprimidos, en un ejercicio de contramemoria compuesto por dos hilos narrativos: utópico, en relación con la posibilidad de construir un futuro distinto a partir del fortalecimiento de la agencia, y distópico respecto a la crisis del proyecto civilizatorio posmoderno; y 3) una visión distópica sobre la relación entre capitalismo, tecnología y posibilidades de autonomía de la humanidad. La discusión de hallazgos y la conclusión enfatizan la función de la ficción utópica y distópica en la reconfiguración de un contexto social, desde una perspectiva estética y sensible, que implica una negociación de poderes, así como la toma de la palabra por medio de una poética performativa.

Palabras clave: Ciencia ficción, análisis crítico del discurso, feminismo interseccional, distopía, utopía, triple marginalidad.

A mi madre, la más punk.

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), hoy Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (Secihti), porque el apoyo económico que recibí a lo largo del programa fue fundamental para desarrollar esta investigación.

A la Dra. Alina Peña Iguarán, por prestar oído atento y respetuoso a mis inquietudes investigativas, pese a que por momentos se tornaran escabrosas. Tus palabras, siempre directas, fueron luciérnagas en mi camino. Gracias por elegir las con esmero, como acto consciente de una labor de mentoría y cuidado, que reconozco y admiro.

A mi lector, el Dr. Gerardo Gutiérrez Cham, por su mirada experta en el detalle, que con aguda sospecha ilumina las relaciones de poder que se esconden en los márgenes del discurso.

A las, les y los docentes del Departamento de Estudios Socioculturales (DESO), porque, desde la creatividad y el rigor académicos, invitan a la disciplina, la disrupción y el compromiso: ustedes son un giro de tuerca en la academia. A Sofía Paláu, Guillermo Orozco, Rossana Reguillo y Aarón López, por permitirnos explorar e interpelar la teoría, así como aplicarla desde la sensibilidad y el rigor, con expresividad propia. A Adriana Pantoja y Alfonso Hernández, por cuestionar las visiones esencialistas de la cultura y su comunicación. A María Martha Collignon, Juan Larrosa, Rocío Enríquez, Susana Herrera y David González, por guiarnos a cuestionar el objeto y el método. A Rodrigo González, por su desbordante imaginación metodológica y por su infatigable confianza en sus alumnas/es/os, siempre fructíferas.

A mis compañeras/o de generación que me acompañaron. Llevo palabras, experiencias y aprendizajes conmigo.

A mi familia, tres personas enormes, sin las cuales no hay literatura ni hay nada. Porque nos amamos y con eso todo está dicho.

Contenido

Prólogo	8
Guía de navegación	10
Introducción	12
Pregunta de investigación	21
Objetivo general	21
Objetivos específicos	21
Justificación	22
Capítulo I. Estado del arte	27
Dimensión de la ciencia ficción.....	28
Ciencia ficción: de la idealización de la ciencia a la crítica social	29
Ciencia ficción y ciencia: del endiosamiento del progreso a la crítica del discurso científico	33
¿Y las mujeres en la ciencia ficción?.....	37
Ciencia ficción latinoamericana	38
Ciencia ficción feminista y ciencia ficción escrita por mujeres.....	43
Representación de las escritoras.....	49
Autoras fundacionales	49
Autoras de fin de siglo	61
Autoras del siglo XXI.....	62
Análisis crítico y posibles aportaciones	64
La ciencia ficción como forma marginal de hablar sobre la marginalidad	64
Ciencia ficción, ciencia y su relación con planteamiento utópicos o distópicos	65
Perspectiva masculina/masculinizante de utopía y distopía	66
Énfasis en la tradición masculina del género y omisión de las escritoras.....	66
Falta de enfoque interseccional e invisibilización de problemáticas de género.....	67
Conclusión.....	67
Capítulo II. Propuesta teórico-metodológica	69
Marco teórico	69
Teoría literaria.....	69
Análisis crítico del discurso feminista y la interseccionalidad.....	78
Categorías de análisis	84
Breve anotación sobre poder, agencia, discurso y literatura.....	91
Delimitaciones metodológicas	94

Enfoque histórico del discurso	95
Preguntas de operacionalización (transversales)	98
Instrumentos de sistematización y análisis de la información	100
Universo de estudio	101
Criterios de delimitación del corpus.....	106
Corpus.....	109
Capítulo III. Cisma fundacional (1963-1989).....	112
Elena Aldunate: la (re)valoración de las dimensiones de la mujer y lo femenino.....	112
<i>Juana y la cibernética</i> , o sobre la conformación de la sujeta obrera	119
<i>Del cosmos las quieren vírgenes</i> : de la inversión de jerarquías simbólicas a la búsqueda de nuevas masculinidades.....	130
Angélica Gorodischer: la parodia del poder.....	143
Bajo las jubeas en flor (1973).....	147
<i>Kalpa Imperial</i> (1984)	170
Daína Chaviano: La supuesta inocencia de la creatividad fantástica	194
Los mundos que amo.....	200
<i>Fabulas de una abuela extraterrestre</i> (1988)	210
Capítulo IV. Crisis de fin de siglo (1990-2000).....	218
Manu Dornbierer: la política de la ciencia ficción	218
<i>En otras dimensiones</i> (1996)	224
Carmen Boullosa: La prospección de la historia desde la ficción	238
<i>Cielos de la tierra</i> (1997)	243
Capítulo V. Era de la biotecnopolítica (2001-2018)	253
Pola Oloixarac: El cuestionamiento de la epistemología para la clasificación social .	255
<i>Las constelaciones oscuras</i> (2015).....	257
Samanta Schweblin: lo insólito de lo cotidiano hiperdigital	273
<i>Kentukis</i>	276
Capítulo VI. Entramado discursivo: continuidades y rupturas	293
1. Representaciones sexogenéricas	296
Cisma fundacional	297
Crisis de fin de siglo.....	302
Era de la biotecnopolítica	306
2. Tecnología y cuerpo: de la herramienta benéfica a la virtualidad igualitaria.....	309
Cisma fundacional: <i>del extraterrestre a la fusión con la máquina</i>	309

<i>Crisis de fin de siglo: de la materialidad al cuerpo etéreo</i>	314
<i>Era de la biotecnopolítica: del control sobre el cuerpo al cuerpo virtual</i>	317
3. Contramemoria y memoria: sobre la reconfiguración simbólica de la historia	320
<i>Cisma fundacional: la mirada que reformula la realidad presente e histórica</i>	321
<i>Crisis de fin de siglo: recuperación simbólico-ficticia de la memoria alterna</i>	323
<i>Era de la biotecnopolítica: reconstrucción crítica del proyecto civilizatorio</i> occidental y su actualidad.....	324
Continuidades, discontinuidades y rupturas	326
De la utopía a la distopía: sobre la función política de la ciencia ficción escrita por mujeres entre 1963 y 2018	328
Techo de cristal y visibilidad de las autoras.....	335
Conclusiones	337
Notas de cierre	340
Aportes de la tesis al campo de estudio.....	341
Recomendaciones para investigaciones posteriores	343
Referencias.....	345

Prólogo

*A su modo es mío, pertenece a mi propia historia,
está en mi génesis, en mi nacimiento.
Es mi hoy también, como mi ayer.*

Carmen Boullosa, *Cielos de la Tierra*.

Algunos productos culturales nos impactan de manera sutil, casi imperceptible al inicio. De pronto, en algún momento de iluminación, una se percató de que muchas realidades (historias, personas, ficciones) que se supone que no son importantes para el mundo, lo son para una. Esos pequeños gustos que desarrollamos durante nuestra infancia y juventud permanecen, esas sorpresas que provocaron una respuesta visceral también, pero lejos de ser triviales forman un puente entre una y el mundo. Dicen tanto de quien se es, como de la relación que se guarda con la trama general de la realidad social y de los temas que son transversales entre ésta y lo que se es. En otras palabras, si una explora con detenimiento, se da cuenta de que aquello que le interesa siempre está estrechamente ligado a una urgencia, a una necesidad imperante por conocer, por develar esa trama, sus hilos y cómo se tejen o la tejen a una, a otras. No hay investigación que no sea personal. Sandra Harding (2002) estaría de acuerdo: la objetividad fuerte sólo se logra cuando se es consciente del propio punto de enunciación. De ahí la importancia de especificar mi relación personal con este tema, así como sus derivas académicas, que al final constituyen más que nada un posicionamiento político.

Mi interés por el tema, al igual que mi investigación, es interseccional. Si bien surge de gustos personales, también del cuestionamiento ante la falta de representatividad de las mujeres (tanto la escritora como la protagonista) en el campo cultural, en general, y de la literatura, en particular. Mi historia no es excepcional: leí mucho, vi mucho cine. Mi pregrado es en literatura, a ese nivel me marcó la ficción, las mitologías que recorren lo social y se superponen intergeneracionalmente, como signos de una época. Pero esas mitologías también son desiguales,

estructuran sesgos y diferencias. Si la ficción me marcó, también lo hizo conocer a autoras. Al igual que ciertas reivindicaciones de la cultura popular que se han hecho en los últimos tiempos resultan conmovedoras, también lo es conocer a nuevas autoras. Posiblemente la primera que conocí fue Mary Shelley, cuyo monstruo, dolorido y agraviado me sigue acompañando. A ella siguieron otras, casi siempre en otros géneros literarios. Mujeres fenómeno para la crítica de la vieja escuela. Escritoras valiosas exploradas en fechas muy recientes por el feminismo, que siempre está a la búsqueda de una muy merecida vindicación.

No voy a afirmar que, más allá de Mary Shelley, leí a autoras de ciencia ficción desde muy joven, porque sería caer en una contradicción: históricamente han pasado desapercibidas y lo mismo que otras autoras de otros géneros, siguen siendo (re)descubiertas, puestas a contracorriente de un canon masculinizante y patriarcal (incluso cuando se habla de un nuevo boom de su literatura). Fue la desazón e indignación que me produjo leer un cuento de Asimov¹, profundamente misógino y ampliamente alabado, lo que me llevó a explorar a autoras que escriben ciencia ficción y, posteriormente, a autoras específicamente latinoamericanas. Ahí me percaté de una triple marginalidad que, a su vez, me condujo a plantear esta investigación: estas autoras son discriminadas por ser mujeres, por escribir un género menor y por hacerlo desde América Latina. En otras palabras, la ciencia ficción es uno de esos temas que puede que no sean importantes para la mayoría (aunque las perspectivas estén cambiando), al menos desde el discurso hegemónico, pero que dicen mucho de él (e incluso, aparentemente en contradicción, lo producen). Así, descubrí una gran fuerza en sus escritos, también hechos, muchas veces, desde la indignación. Esta tesis, por tanto, es un pequeño esfuerzo de acercamiento a un objeto que resplandece en un mundo otro, de dimensiones alternas y del uso de lo simbólico como materia prima para la reconfiguración de la realidad, desde el lenguaje y la escritura.

¹ Entre otros, recuerdo especialmente el cuento “Intuición femenina”, cuyo título es suficientemente revelador.

Guía de navegación

Tras este breve prólogo, que sirvió más que nada para situarme como investigadora, es preciso proporcionar una breve guía de navegación a quien se aventure a leer este documento. En total, se presentan seis secciones, con cuatro capítulos centrales:

Introducción. Incorpora de forma sucinta los elementos de investigación: problema, pregunta, objetivo general, objetivos específicos. También constituye un preámbulo a los principios analíticos del trabajo.

Capítulo I. Discute brevemente los hallazgos realizados en torno al estado del arte, el cual aborda la relación entre la tradición anglosajona y la latinoamericana de la ciencia ficción, para dar paso a una contextualización y caracterización sucinta sobre la ciencia ficción escrita por mujeres. Asimismo, se discuten algunas generalidades sobre el estudio de las autoras cuyas obras conforman el corpus. Finalmente, se presentan las brechas localizadas, así como las posibles aportaciones.

Capítulo II. Se precisan las particularidades del diseño teórico-metodológico, que, para la presente investigación, se diseñó a partir de una adaptación interseccional de la propuesta de Ruth Wodak (2005) para el análisis histórico del discurso.

Capítulos III, IV y V. Construcción, en términos analíticos, del arco temporal que constituye la propuesta principal de esta investigación, el cual se divide, asimismo, en tres periodos: *Cisma fundacional*, *Crisis de fin de siglo* y *Era de la biotecnopolítica*. Se exploran las obras seleccionadas para la exploración de relaciones interdiscursivas, a partir de la categoría de género, como vehículo de relaciones de poder.

Capítulo VI. Discusión de hallazgos, en relación con la sistematización de datos y tres categorías derivadas del análisis: representaciones sexogénicas, tecnología y cuerpo, y contramemoria,

memoria e historia. Concluye con la relación entre literatura de ciencia ficción escrita por mujeres, utopía, distopía y política.

Conclusiones. Presenta un breve cierre. En primer lugar, resume los principales hallazgos de esta investigación, en relación con una perspectiva política de la literatura y una poética performativa centrada en la reconfiguración simbólica. En segundo lugar, aborda las aportaciones, límites y alcances, así como algunas recomendaciones para futuras investigaciones.

Introducción

Esta investigación aborda las reconfiguraciones simbólicas² de un orden social³ en obras de ficción utópica y distópica escritas por mujeres entre 1963 y 2018, desde una perspectiva comparativa, que busca observar continuidades, discontinuidades, debates y posibles genealogías, a partir de una postura teórico-metodológica sustentada en el análisis crítico del discurso con perspectiva feminista (ACDF), en relación con la categoría teórica de género, definida desde la interseccionalidad. De manera más específica, se busca dar cuenta de la transversalidad de lo sociopolítico en el discurso literario, así como de sus cambios en un periodo determinado en cuanto a tres temas: representaciones sexogénicas, tecnología y corporalidad, e historia y memoria. Dichos temas, además, están planteados en las obras seleccionadas a partir de la formulación argumental de un mundo ideal (utopía) o respecto a un panorama catastrofista con consecuencias como el derrumbe de una sociedad o la implementación de un régimen totalitario (distopía).

A través de la delimitación del corpus con base en tales criterios, se construyó un arco histórico comparativo, el cual desde la fecha de la publicación de la que la ha sido nombrada reiteradamente la primera obra de ciencia ficción escrita por una mujer en Latinoamérica⁴,

² En términos muy generales, el término “configuración simbólica” refiere a la base simbólica en la que se estructura de una manera determinada un universo u orden social. Para llegar a una definición, se retoma a Pierre Bourdieu, quien coloca especial énfasis en el carácter simbólico de las imbricaciones de poder. Él habla específicamente de poder simbólico. Así, son las estructuras simbólicas las que, a su vez, estructuran la realidad social. La configuración simbólica comprende la configuración de capitales simbólicos que estructuran un orden social. En términos generales, al hablar de “reconfiguración” de un orden simbólico se alude a los procesos de metaforización y ficcionalización por medio de los cuales las obras de ciencia ficción aquí recuperadas trasladan un orden social y lo moldean de acuerdo con una narrativa particular.

³ Para los fines de la presente investigación, se adopta el término “orden social”, también desde Pierre Bourdieu, quien considera que se refiere al “conjunto de las relaciones de orden que la constituyen (a la sociedad)”. Hacer referencia a un orden social implica el análisis de sus estructuras profundas, así como de los campos que lo constituyen. En otros términos, involucra observar las relaciones de dominación y poder que lo configuran (Capdevielle, pp. 1-3, 2009).

⁴ En español y que se inscriba explícitamente en este subgénero.

“Juana y la cibernética” (1963), de la chilena Elena Aldunate, hasta la publicación de *Kentukis* (2018), de la argentina Samanta Schweblin. Se considera que el corpus seleccionado, dentro de los límites propios de una tesis de maestría, permite visibilizar tensiones específicas de sus contextos de producción. Por ejemplo, en *Kalpa Imperial* (Angélica Gorodischer, 1982-83), otra de las obras del corpus, el poder se representa en formas cíclicas, a lo largo de infinitas dinastías, que evocan los regímenes colonialistas o incluso totalitarios, propios de la historia de América Latina; en *Cielos de la Tierra* (Carmen Boullosa, 1997), también se problematizan las consecuencias del colonialismo y el neoliberalismo, que llevados a su máxima expresión, conducen a la prohibición del conocimiento, así como al borrado de la memoria histórica y a la profundización de desigualdades; y, finalmente, en *Kentukis* (Samanta Schweblin, 2018), la interdependencia entre vida y tecnología se cuestiona a través de la representación de la mediación de las tecnologías en la relaciones humanas, la hipervigilancia global a nivel de la vida privada y el control disciplinario por medio de la exposición y la humillación. Estas tramas discursivas, dentro de los márgenes de cada relato, dialogan con las estructuras de poder y con los discursos sobre historia/memoria, los procesos de diferenciación social y las tecnologías y epistemes de sus respectivas épocas. Su análisis, por tanto, es útil para observar las coyunturas discursivas que atraviesan estas narrativas, así como los mecanismos que emplean para reconfiguración de lo simbólico, a fin de observar el tipo de espacio en que se constituyen, si de resistencia (aunque no necesariamente con este objetivo explícito) o asimilación (ya incluso podrían apegarse a las dinámicas de producción discursiva dominantes), o un punto intermedio.

Para propósitos de esta investigación y de acuerdo con las características específicas de las obras, se ha decidido organizar las obras de ficción utópica y distópica escrita por mujeres en tres periodos de producción, que responden a cambios significativos en el discurso sociopolítico de América Latina, el cual se traslada al discurso literario, lo que, a su vez, condiciona correspondencias estéticas y de fondo en la literatura de cada época. Tales períodos, los cuales son una conceptualización propia y un aporte de esta tesis, son:

- I. De 1963 a 1990, que concierne a las obras de lo que en esta investigación se denomina “Cisma fundacional” y corresponde a una fase de surgimiento y consolidación del género, desde parámetros reinventados, pero dentro de un contexto caracterizado por regímenes dictatoriales y que también, contradictoriamente, da cobijo a las primeras contingencias feministas en el ámbito latinoamericano.
- II. De 1991 al 2000, etapa nombrada “Crisis de fin de siglo”, que muestra una mirada crítica al proyecto civilizatorio occidental⁵ conocido como “posmodernidad” e incluso a la misma modernidad, a la par que propone proyectos alternativos.
- III. De 2001 a 2018, correspondiente a la “Era de la biotecnopolítica”, que refleja la consternación ante la naturalización de la hipervigilancia y la tecnificación generalizada de la vida que conduce a nuevos mecanismos de clasificación social.

Esta periodización permite explorar la forma en que los significados anclados a un contexto concreto, es decir, México, Argentina, Chile y Cuba (de donde proceden las obras seleccionadas y que constituyen marcos geográficos y culturales fundamentales en el desarrollo de la ciencia ficción en la región), en una temporalidad específica, se reflejan, reconfiguran, transforman, utilizan, trastocan o subvierten, o incluso simplemente se reproducen, en las obras de ficción utópica y distópica seleccionadas, desde la marginalidad que las caracteriza, en tanto obras escritas por mujeres, y con las particularidades que definen el contexto latinoamericano. En otras palabras, esta periodización no sólo permite identificar continuidades y rupturas, sino también tensiones políticas, sociales y culturales de cada momento de producción, lo cual facilita establecer claves de interpretación respecto a los procesos de reconfiguración simbólica a los que recurren las autoras en sus narrativas.

⁵ Aunque es un concepto generalizado, en la presente investigación se entiende “proyecto civilizatorio occidental”, en relación con Aníbal Quijano, quien establece que “la globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial” (2017, p. 777).

Respecto a la escritura de mujeres, se optó por adoptarla como objeto de estudio por dos razones principales: por un lado, su análisis es importante en tanto las escritoras mujeres han sido excluidas insistentemente del canon. En este sentido, el estudio, recuperación y sistematización de sus obras persigue un objetivo claro: la recopilación y examen de sus obras abona a la construcción de un canon a contrapelo del tradicional y, en consecuencia, se trata de un posicionamiento ético desde el cual se construye conocimiento, en concordancia con una intención más amplia: el posicionamiento en primer plano de los intereses de un grupo históricamente oprimido.

Por otro lado, de acuerdo con Nelly Richard (1994) y Judith Butler (2006), la escritura de mujeres se caracteriza por estar permeada por las delimitaciones culturales que atraviesan el cuerpo de quien escribe, en relación con su posición y rol en la construcción de un orden social simbólico. Es decir, aunque no se puede hablar de literatura femenina *per se*, porque se caería en un reduccionismo insalvable, es innegable que los procesos de clasificación social, así como los campos de acción y sus límites, en su dependencia a esencialismos biologicistas conforman un elemento importante respecto al posicionamiento de quien escribe. En otras palabras, las mujeres escriben desde un cuerpo y una ubicación en la retícula de poder y de reconocimiento social, sustentada en la desigualdad, que construye identidades limitadas.

En una estructura fundamentada en un sistema de categorización binario, la construcción del sujeto mujer se encuentra contrapuesta a la construcción identitaria hegemónica (o central), es decir, la del hombre blanco, heterosexual y educado. Donna Haraway (1991) define este sistema de pensamiento binario occidental como una lógica produccionista o una lógica narrativa analítica e histórica (p. 341), que se fundamenta en un afán científico de objetividad, que, en tanto estructura epistémica, permea la naturaleza y la convierte en cultura desde dicha perspectiva patriarcal y discriminatoria. En consecuencia, una de las características principales de la escritura de mujeres es una perspectiva situada: el análisis de sus obras revela negociaciones y disputas desde dicha perspectiva (o con esa lente) respecto a una estructura de poder preestablecida. Para

Haraway, “los conocimientos situados requieren que el objeto de conocimiento sea representado como un actor o agente” (p. 341). Si bien las autoras no son el objeto principal de la investigación, sí lo son los conocimientos situados o discursos que produjeron en una retícula de poder y la caracterización de las tensiones producidas en los mecanismos empleados en sus obras para la reconfiguración simbólica de un orden social desde una posición que no corresponde a la perspectiva hegemónica primaria.

Más aún, en este mismo talante, a la escritura latinoamericana de mujeres se debe sumar un elemento: el contexto sociocultural desde el que se escribe. En otras palabras, la marginalidad de la escritura de mujeres latinoamericanas se encuentra atravesada por las circunstancias propias de una realidad histórica específica que se pueden vincular inequívocamente a procesos de dominación y violencia de múltiple índole. Así, en las obras utópicas y distópicas escritas por mujeres se pueden encontrar referencias a procesos relacionados con el proyecto civilizatorio occidental aplicado al Sur global (aunque, particularmente el latinoamericano): colonialismo, extractivismo, explotación y apropiación generalizada del territorio y el cuerpo del otro, es decir, de la mujer, el indígena, el afrodescendiente, el mestizo, el pobre y el obrero, entre otros, otros cuerpos generizados o racializados.

En otros términos, desde la mirada de las mujeres, así como a través de la lente específica de la utopía y la distopía, géneros emparentados a la ciencia ficción y la ficción especulativa, pero también profundamente políticos y filosóficos, se plantea que se realiza una reconfiguración simbólica y ficcionalizada de un orden social. De forma muy general, tanto la utopía como la distopía tienen la función de trastocar las estructuras sociales y de poder de un orden específico, correspondiente al contexto de producción o a circunstancias sociohistóricas que son trasladadas al ámbito literario para ser reconfiguradas. La utopía traza mundos alternativos en que determinadas desigualdades sociales son erradicadas (o plantea proyectos de nación, también); mientras que la distopía lleva al extremo las características negativas de un orden social, al grado de reflejar órdenes totalitarios. En este sentido, utopía y distopía son vehículos propicios para la

reflexión sobre un orden social, a la par que organizan construcciones de sentido opuestas a las hegemónicas. Respecto a las categorías de análisis, como se mencionó anteriormente, se ha comprobado que las obras seleccionadas aluden a procesos de clasificación ligados a género y racialización, en relación con un contexto ficcionalizado, aunque identificable con el latinoamericano; estas se sirven de elementos distópicos o utópicos para su desarticulación simbólica (o rearticulación, según sea el caso).

En concordancia con lo anterior, para esta investigación se considera que la reconfiguración simbólica de un orden social se da en tres planos: a) el de la ficción, a través de la utopía y la distopía; b) desde la de la mujer como otro, definido socialmente en términos de la corporalidad desde la que escribe en tanto vía de clasificación social; c) el del lenguaje y, más específicamente, el discurso (como puesta en práctica del lenguaje), anclada a un contexto y sus imbricaciones de poder. Desde esta perspectiva, se considera que las muestras narrativas que conforman el corpus constituyen materializaciones situadas del discurso, que reflejan e intervienen en sistemas simbólicos y de poder. En consecuencia, las muestras narrativas u obras se analizan en tanto construcciones comunicativas, consecuencia de un entramado social específico, y vinculadas con otras obras, que también se insertan en una relación dialógica con su contexto y que utilizan similares estrategias de comunicación o de formulación de un mensaje crítico. No obstante, aunque las obras se consideran una muestra del discurso situado, el análisis no se realiza desde una perspectiva lingüística estructuralista, sino a partir de la consideración de los elementos simbólico-discursivos que permitan observar la obra desde una perspectiva centrada en el ámbito temático, desde sus estructuras simbólicas y no lingüísticas. Aunque párrafos antes se señaló que las obras se seleccionaron a partir del criterio de que abordaran tres temáticas principales: las representaciones de género, tecnología y corporalidad, e historia y memoria, estos temas condensan múltiples problemáticas, por ejemplo, la noción de futuro, el progreso, la modernidad, la máquina, las corporalidades, el espacio y el tiempo, en relación con perspectivas más acres o idealistas, según correspondan a ficciones distópicas o utópicas.

En consideración a la intersección entre literatura escrita por mujeres y obras utópicas y distópicas latinoamericanas como muestras de habla, como se mencionó anteriormente, se optó por emplear el análisis crítico del discurso (ACD) para abordar su análisis, ya que se considera que esta corriente teórico-metodológica es capaz de dar cuenta de las problemáticas sociales que atraviesan y delimitan determinado entramado discursivo, es decir, da cuenta de la relación entre sociedad y discurso, en sus diferentes manifestaciones y soportes. De acuerdo con Teun A. van Dijk (2003), “el ACD no niega, sino que explícitamente define y defiende su propia posición sociopolítica. Es decir, el ACD expresa un sesgo, y está orgulloso de ello”, dicho sesgo corresponde precisamente al apoyo que manifiesta a los intereses de los dominados (p. 145). Dicho planteamiento ético explícito es lo que ha dado lugar a subcategorías del ACD que tienen posturas aún más específicas. Tal es el caso del ACDF, es decir, del análisis crítico del discurso feminista, que adapta las herramientas teóricas-metodológicas del ACD para desarrollar un análisis de las relaciones de poder desde una perspectiva explícitamente feminista, aunque no necesariamente centrada sólo en género. En términos generales, el ACDF constituye una “re-apropiación y reconstrucción de un punto de vista metodológico y de algunas herramientas técnicas asociadas al mismo” (p. 117), en coordinación con propuestas creativas que se adapten a lo que cada objeto de estudio demanda.

Desde esta perspectiva, el estudio de las obras de ficción utópica y distópica escrita por mujeres implica el entrecruzamiento de al menos dos aspectos: el histórico-comparativo y el de los elementos o temáticos-simbólicos empleados en las obras para la reformulación de un orden social, es decir, la observación de la reconfiguración de un orden social se realizará a partir del análisis de los giros argumentales, las temáticas y los entramados discursivos de las obras para aludir a elementos simbólicos provenientes de un orden social (contexto) específico. Lo anterior se realizará con especial consideración a sus cambios y continuidades, a lo largo del arco ya bosquejado. En vista de lo anterior, se optó por adaptar y reformular, desde una perspectiva

feminista y acorde a los requerimientos de las muestras de habla recopiladas, el enfoque histórico del ACD propuesto por Ruth Wodak en *Métodos de análisis crítico del discurso* (2003).

Por otro lado, el ACD y el ACDF abogan por un enfoque multidisciplinar, definido en función de lo que se pretenda saber. En este caso, dado que se busca analizar los mecanismos de reconfiguración simbólica y ficcionalizada respecto a un orden social establecido correspondiente al contexto de producción, desde la perspectiva de actores ubicados en el espectro de la otredad, particularmente de las mujeres escritoras, se considera que una postura feminista interseccional es compatible y coherente con los objetivos y la metodología propuestos.

En este caso, la interseccionalidad funciona como un concepto metodológico complementario que permite abordar la interdependencia entre factores sociales estructurales, principalmente a partir del género, que se abordan desde autoras como Judith Butler; Nelly Richard, quien permite problematizar la escritura de mujeres; Mara Viveros, una de las principales exponentes de la interseccionalidad en América Latina, y Michel Foucault, cuyas formulaciones en torno a discurso, poder y biopoder son fundamentales para comprender los procesos de clasificación y el análisis crítico del discurso. Tales autores pertenecen al paradigma posfundacional, que cuestiona totalidades, generalizaciones y esencias (Yabrowski, 2009, p. 3).

Es necesario enfatizar que el posicionamiento ético y epistemológico de esta investigación es el feminismo interseccional, lo que implica que se ciñe a un enfoque crítico sobre las relaciones de poder y las intersecciones que se representen en las obras. Sin embargo, este posicionamiento no significa que se considere que las obras escritas por mujeres sean intrínsecamente feministas. En otros términos, aunque en algunas de las obras sea posible encontrar críticas al entorno sociohistórico de producción y reconfiguración ficcionalizada de realidades específicas, e incluso subversión de los esquemas sexogénicos, no en todos los casos existe un posicionamiento explícitamente feminista por parte de las autoras. Por esta razón, realizar una categorización tajante constituiría una inexactitud; en consecuencia, el análisis no asume que las obras tengan una orientación feminista, sino que se centra en la forma en que participan de discusiones sobre

poder y su relación con el género, en relación con otros sistemas de clasificación social en intersección. En resumen, esta investigación es feminista porque a) pretende abonar a la construcción de un canon a contrapelo, es decir, recupera el trabajo de mujeres en contraposición a un entorno más bien diferenciador y discriminativo; b) el enfoque teórico-metodológico se diseñó desde una mirada feminista y tal es también su foco de interés.

Por último, la escritura utópica y distópica puede ubicarse en un género mayor, que generalmente empata con la ciencia ficción y que colinda con ese otro límite superior que abarca a la propia ciencia ficción y es denominado ficción especulativa. Por el momento, baste decir que ambos subgéneros se sustentan en una reconfiguración simbólica o ficcional de un orden social, en términos de sublimación o estigmatización, y, de forma más general, de exacerbación o erradicación de las características de un entorno social o de alguno de sus elementos, que se traslada al ámbito de la ficción.

En términos generales, al hacer referencia a la ciencia ficción como un entramado simbólico-discursivo, se habla de los elementos formales y temáticos que reflejan esa perspectiva otra, correspondiente a la escritura de mujeres, y que se relacionan de manera directa con una reconfiguración simbólica de un orden social a partir de tramas correspondientes a la utopía y la distopía, que tradicionalmente adoptan tal reconfiguración simbólica como su estrategia narrativa básica y que, en este sentido, empatan con los procesos de negociación inherentes a la postura escritural. De esta forma, el reto de esta investigación, en gran parte, es constatar si tal afirmación es aplicable a las obras seleccionadas.

Asimismo, el problema de investigación parte del siguiente cuestionamiento y busca dar consecución a los objetivos generales y específicos que se especifican a continuación:

Pregunta de investigación

¿Cómo se configuran, operan y transforman los elementos simbólico-discursivos de obras de ficción utópica y distópica, escritas por mujeres en México, Cuba, Argentina y Chile, entre 1963 y 2018, para la reconfiguración ficcionalizada de un orden social?

Objetivo general

Identificar y analizar, desde el feminismo interseccional, los elementos simbólico-discursivos que se utilizan en la ciencia ficción utópica y distópica escrita por mujeres en relación con la estructura de un orden social, así como sus implicaciones políticas generales y contextuales; para ello, se consideran tres periodos de producción: de 1963 a 1989, que corresponde a las obras del aquí denominado “Cisma fundacional”; de 1990 a 2000, periodo nombrado “Crisis de fin de siglo”, y de 2001 a 2018, correspondiente a la “Era de la biotecnopolítica”.

Objetivos específicos

1. A partir de un estudio comparativo, construir un arco temporal de la ciencia ficción utópica y distópica, que facilite comprender la forma en que las novelas seleccionadas reconfiguran un universo social a partir de la ficcionalización de sus elementos simbólicos.
2. Identificar las singularidades de cada etapa estableciendo las relaciones entre los elementos simbólico-discursivos y la estructura de un orden social.
3. Explicar la relación implícita entre política y discurso, en relación con los términos de utopía y distopía, desde las relaciones simbólicas e interseccionales detectadas en las obras y su cruce con el contexto de producción.

Justificación

Además de la falta de reconocimiento que la escritura de las mujeres ha enfrentado en sistemas ideológicos patriarcales, los cuales han definido el canon literario, las escritoras latinoamericanas también han enfrentado las desigualdades estructurales propias de un contexto perteneciente al Sur global. A lo anterior, asimismo, se suma que la ciencia ficción ha sido tradicionalmente considerada como un género menor: por un lado, se estima insuficiente con respecto a la alta literatura y, por otro, se clasifica como “literatura de masas”, es decir, permeada por las preocupaciones e intereses populares. Estas características del corpus –el género de las autoras, el contexto latinoamericano de producción y la adscripción a un género “menor”– permiten hablar de triple marginalidad o de exclusiones múltiples dentro del campo literario, que condicionan tanto la recepción (valoración histórica sincrónica y diacrónica) de sus obras, como las estrategias narrativas que las autoras emplean para la reconfiguración simbólico-discursiva de estructuras de poder específicas.

A partir de la exposición de esta triple marginalidad, es posible presentar las razones por las cuales esta investigación es relevante y pertinente. En términos generales, la construcción de un relato a contrapelo del canon literario es una labor en curso, llevada a cabo por múltiples investigadoras en un esfuerzo conjunto, lo cual implica que observar las obras de mujeres tiene una importancia social fundamental. El objetivo general de dicha labor radica en tratar de ampliar las miradas desde las cuales se observa una realidad sociohistórica, a la par que en la reconfiguración de un entramado político y de poder a la que tal acción abona. De esta forma, las narrativas seleccionadas no sólo funcionan a nivel literario, sino también como discursos que dialogan con su contexto e intervienen en él. En tanto productos culturales situados, las utopías y distopías constituyen propuestas estético-políticas para examinar estructuras de poder, según sean subvertidas o reafirmadas en diferentes situaciones históricas. Este enfoque permite resaltar

la inherente capacidad de estos géneros para intervenir simbólicamente lo social a través de la ficción.

En este sentido, aplicar a este objeto de estudio el concepto de interseccionalidad, que sugiere que los hechos sociales y los sujetos se construyen a partir de diversos factores y formas que se influyen de forma recíproca (Hill-Collins, 2019, p.14), también permite un acercamiento a otras desigualdades sistemáticas que afectan la posición de las mujeres en una determinada retícula social y de poder. Es decir, se puede afirmar que las obras seleccionadas son producto de la intersección entre las tres marginalidades ya mencionadas: la visión de las mujeres, que, en este caso, además está enmarcada en un contexto de desigualdad social, política y económica histórica y sistemática, y desde un soporte discursivo que igualmente se contrapone al canon hegemónico: la ciencia ficción, y más específicamente la ficción utópica y distópica, como un género literario menospreciado por pertenecer a la cultura popular o al arte menor.

Respecto al primero de los tres ejes, la escritura de mujeres, hasta hace relativamente poco, era un terreno de interpretación abordado desde lo masculino. A este respecto, Pilar Lozano Mijares (2017) especifica que “la visión sobre la mujer que aparece en casi toda la literatura publicada hasta el siglo XIX es la que los hombres escritores ofrecen sobre ella” (p. 19). En este contexto, las obras escritas por mujeres fueron definidas con base en el sistema de producción de significados binario en que se sustenta tal caracterización. Para la construcción del canon, por tanto, se tienen en consideración dos niveles interpretativos: la representación que se hace de la mujer en el discurso literario y su relación con la representación de la mujer escritora (a los cuales podría sumarse la representación que las escritoras hacen sobre la mujer a través de sus obras). Una interpretación amplia de lo dicho por Lozano permite entrever que tales procesos son inseparables, ya que perpetuaban la transmisión de estereotipos. Así, aunque la escritura de cualquier tipo está siempre permeada por su contexto, abordar aquellas visiones ajenas al canon patriarcal y occidental constituye una manera de crear nuevas narrativas. Es decir, se tejen redes de significados compartidos, que transforman, poco a poco, narrativas solidificadas. Para el

feminismo, cabe decir, toda aportación es de utilidad, en tanto busca la creación de redes de sororidad y trabajo conjunto. Es decir, aunque se trate de una investigación de corto alcance, esta no es medida con los mismos paradigmas de logro y aportación que subyacen en la cultura patriarcal.

En segundo lugar, en relación con los propósitos de enfoques teórico-metodológicos feministas, esta investigación constituye un esfuerzo con lo que Mara Viveros (2019) también considera fundamental en el feminismo interseccional, esto es, “romper con las historias únicas porque son simplistas”, para tratar “de ver que ninguna categoría es homogénea”. En este sentido, en relación con el análisis de las obras, la adopción de una mirada interseccional para la revisión de los elementos que conforman los elementos simbólico-discursivos de reconfiguración de un orden social en el discurso literario pretende tender ese puente entre dichos elementos, sobre todo en relación con las perspectivas que se han creado desde dicha mirada alterna sobre México, Cuba, Chile y Argentina, en momentos específicos, por medio de la ficción.

Por otro lado, respecto a la ciencia ficción, pese a su popularidad creciente, sobre todo en los ámbitos cinematográficos y televisivos, el género (o macrogénero, en tanto conjuga una serie de géneros y formatos que trascienden el ámbito literario) aún sufre los embates de la tradición canónica. Es decir, es considerada un género ajeno a la alta cultura; con lo cual, contradictoriamente, a la par que es frecuente un empleo del género para la transmisión de proyecciones ideológicas, también se menoscaba su influencia. Más allá de este tipo de clasificaciones, los productos de la cultura popular permiten entrever procesos particulares de apropiación por parte de grupos con diferentes posiciones en el entramado de poder. Cabe recordar que, de acuerdo con Hall (1984), la cultura popular es en sí misma una lucha; es decir una constante negociación de poderes. Así, este estudio pretende explorar la afirmación de que la ciencia ficción constituye una representación de dicha lucha en relación con otros productos culturales y precisamente como un reflejo de las dinámicas sociales. En términos más específicos, aunque el foco del estudio no se encuentre en este punto, la contextualización, es decir, el análisis

del lugar que ocupa la ciencia ficción escrita por mujeres es indispensable para, por un lado, la reconformación del canon, por otra parte, para entender la perspectiva que permea su escritura. Así, se complementa la visión de este estudio sobre la triple marginalidad de este sector cultural. Por otra parte, la propia literatura de ciencia ficción escrita por mujeres constituye una historia única, que, en cierta medida, sale de la homogeneidad del macrogénero al que pertenece y, por tanto, constituye un testimonio de diversidad cultural y de puntos de enunciación más allá de los discursos autorizados.

De forma más específica, respecto a este tercer eje, el foco de interés en la utopía y la distopía parte de la premisa de que permiten observar con claridad tales luchas y negociaciones, en relación con una crítica social y un llamado a su reconfiguración estructural, en favor de órdenes sociales más equitativos o, por lo menos, para beneficiar la visibilización de las desigualdades que afectan a los grupos dominados o que se encuentran en desventaja en el entramado de poderes de su contexto. Mientras que la utopía representa “un sueño de perfección social”, donde el valor dominante es la armonía, la distopía corresponde a una respuesta crítica a dicha “versión feliz” del mundo, de la cual reprueba su totalitarismo y muestra su desencanto ante la idea de progreso, sobre todo en relación con los ideales de la modernidad (López-Keller, 1991, p.14), es decir, la técnica y la razón como fundamentos del proyecto civilizatorio imperante y como medios para el control y la homogenización social.

Dicha tensión entre utopía y distopía, donde esta última es configura un esfuerzo por exponer sus riesgos, resulta central en el análisis de las obras, ya que en sí misma constituye una negociación de poderes respecto al contexto y establece un dialogismo intergeneracional. Así, la definición de utopía y distopía señalan una relación estratégica respecto a la ideación simbólica de un orden social. Aún más, la mirada utópica y distópica de mujeres escritoras proporciona claves críticas para la comprensión de un entramado discursivo. En el contexto de producción de las obras, caracterizado por la desigualdad social, la discriminación de las identidades de la alteridad, el olvido sistemático de la heterogeneidad social y de la multiplicidad de historias, así

como por el tránsito desde las dictaduras latinoamericanas (*Cisma fundacional*) al neoliberalismo y el desencanto del proyecto civilizatorio occidental (*Crisis de fin de siglo*), hasta el determinismo tecnológico que impacta en todo aspecto de lo social (*Era de la biotecnopolítica*), la utopía y la distopía pueden considerarse como productos culturales desde los cuales se produce un fenómeno de reimaginación de lo social y, por lo tanto, son importantes en un entramado dialógico complejo con su contexto y otras producciones discursivo-literarias.

Por último, los párrafos anteriores sirven al propósito de establecer que la presente investigación se mece entre los límites de la interpretación política y estética. De acuerdo con Diego Lizarazo, “la interpretación estética desemboca en el reconocimiento de la dimensión política de toda interpretación, o, en otros términos, de la relación entre interpretación y poder” (p. 16). En términos muy simplistas y reduciendo a su máxima expresión lo dicho por Lizarazo, el ejercicio de interpretación es en sí mismo una actividad política, que tiene o pretende tener un impacto dentro de las imbricaciones de poder. Aunque este ejercicio sea de metainterpretación, de acuerdo con lo cual las propias autoras ya realizaron un proceso de interpretación de la realidad social, también tiene un cariz político importante y busca, además, revisar, a través de un arco temporal, la construcción política de la realidad desde un género literario, una postura escritural y un contexto específico.

En resumen, esta investigación busca realizar una contribución, en la medida de lo posible, al campo de los estudios socioculturales y de género, por medio del análisis de la literatura latinoamericana, desde una perspectiva de trabajo e interpretación feminista interseccional, con el objetivo de abonar a visibilizar narrativas anuladas o subestimadas en el canon, con énfasis en la posibilidad que ofrecen para resignificar el orden social y político desde una dimensión simbólica. De esta forma, el enfoque es meritorio en tanto presenta una articulación de elementos originales, además de centrarse en la revaloración (social, académica, científica) de la relación entre política y literatura como medio de análisis sociocultural.

Capítulo I

Estado del arte

El estado de arte se construyó a partir de la revisión y discusión de 47 textos tras un proceso de varias fases. En primera instancia, se seleccionaron textos a partir de la búsqueda en la base de datos EBSCO. Sin embargo, posteriormente fue necesario recurrir al motor de búsqueda de Google Scholar para complementar el corpus de artículos. Éste último motor permitió rescatar estudios de utilidad, pese a que su posicionamiento y difusión fueran menores. Lo anterior, a su vez, guarda correspondencia con el hecho de que abordan un área de conocimiento de poco prestigio, como el estudio de la ciencia ficción. Tras esta revisión inicial, se incorporaron los hallazgos de un segundo proceso de búsqueda, a partir del cual se accedió a repositorios adicionales (Redalyc, Scielo y JSTOR), así como a publicaciones de universidades y otras instituciones, además de incorporar literatura en inglés, con el propósito de ampliar los hallazgos y garantizar que los vacíos identificados previamente pudieran ser definidos como tales.

Una primera fase de búsqueda en torno a autoras latinoamericanas de ciencia ficción señaló la necesidad de ampliar los términos para ubicar el punto de convergencia de la ciencia ficción escrita por mujeres en América Latina y la producción académica sobre ésta, así como la brecha en que se insertaban en el ámbito general de la ciencia ficción, lo que permitiría comprender por qué en un inicio se localizó una producción limitada (más allá de las posibles deficiencias en el proceso de búsqueda). Esta primera etapa dio lugar a una reflexión crítica inicial en torno al limitado número de artículos que abordaban esta temática desde Latinoamérica, lo que mostró un vacío significativo en el reconocimiento académico de las autoras latinoamericanas de ciencia ficción.

En la segunda etapa, la búsqueda se realizó a partir de dos divisiones temáticas:

1. **Por términos clave.** Ésta estuvo dirigida a la localización de artículos académicos a partir de los términos “ciencia ficción”, “ciencia ficción latinoamericana”, “ciencia ficción feminista”, “ciencia ficción feminista latinoamericana”, “ciencia ficción latinoamericana y estudios de género”, “ciencia ficción escrita por mujeres” y “ciencia ficción escrita por mujeres en América Latina”, así como variaciones mínimas en torno a las mismas conceptualizaciones. Este enfoque permitió trazar un panorama más representativo y sistemático. Los resultados, como se verá más adelante, fueron exploraciones desde el feminismo o los estudios de género sobre la ciencia ficción y la ciencia ficción escrita por mujeres.
2. **Búsqueda específica por autoras y obras.** Estuvo constituida por la búsqueda de artículos a partir del nombre de las autoras de ciencia ficción latinoamericana cuyas obras se consideran en el corpus: Elena Aldunate, Angélica Gorodischer, Daína Chavía, Carmen Boullosa, Manu Dornbierer, Samanta Schweblin y Pola Oloixarac, así como a partir del título de las obras en cuestión. Este procedimiento permitió recopilar artículos que no se enmarcaban en las búsquedas generales, pero aportaban análisis concretos sobre el objeto de estudio de esta investigación.

La selección de artículos se realizó a partir de criterios básicos: disponibilidad, vigencia y pertinencia. Una vez seleccionados los recursos de relevancia, se definieron dos dimensiones, de manera similar a la división que se realizó para la búsqueda, a fin de sistematizar los hallazgos y facilitar su análisis, a partir de un orden de lo general a lo particular, en correspondencia con los términos de búsqueda empleados en relación con cada dimensión.

Dimensión de la ciencia ficción

Los textos de esta primera dimensión permiten observar el desarrollo del término “ciencia ficción”, desde las interpretaciones tradicionales hasta la actualidad, lo cual es de relevancia para ubicar el lugar que las mujeres escritoras ocupan en la delimitación del canon en torno a este

género literario. También se presentan hallazgos que abonan a la caracterización de la ciencia ficción en América Latina y el resultado del análisis de artículos en torno a la ciencia ficción escrita por mujeres o desde una perspectiva feminista y de género.

Ciencia ficción: de la idealización de la ciencia a la crítica social

La tradición literaria ha considerado la ciencia ficción como un subgénero de la literatura fantástica o un género menor; es decir, en un sistema de clasificación binario de relaciones de valor, la ciencia ficción no forma parte del canon dominante y, por tanto, es parte de la “cultura menor” o “de masas”. De estas primeras visiones sobre la ciencia ficción destaca, no obstante, que formulan definiciones únicamente desde la literatura. Así, conforme a la generación de nuevas tecnologías de la información y la comunicación, la definición de ciencia ficción se ha ampliado a nuevas dimensiones de los productos culturales. A este respecto, Yann Bona y Dolores Galindo (*¿A qué llamamos ciencia ficción?*, 2004), en un afán por establecer la línea en común entre ciencias sociales y ciencia ficción, realizan un recorrido por diferentes definiciones de esta última. Entre ellas, destaca la siguiente definición de Kinsley Amis:

Es aquella forma de narrativa que versa sobre situaciones que no podrían darse en el mundo que conocemos, pero cuya existencia se funda en cualquier innovación, de origen humano o extraterrestre, planteada en el terreno de la ciencia o de la técnica, o incluso en el de la pseudo ciencia o la pseudo técnica. (p. 2)

Este concepto fue formulado en la década de los cuarenta del siglo XX, por lo que aún responde, en gran medida, a una visión tradicional y canónica de la ciencia ficción, a fin al proyecto civilizatorio de la modernidad, según la cual ésta debe sustentarse en la formulación ficcionalizada de una innovación tecnológica.

Por otro lado, en su propia definición, la ciencia ficción está intrínsecamente unida a la ciencia, por lo tanto, este vínculo es un elemento relevante para comprender sus características y objetivos sociales, políticos, culturales, entre otros, así como las formulaciones alternativas que ha tenido de forma incluso a contracorriente. Así, definiciones anteriores, como la de Hugo

Gernsback en 1926, aludían incluso a una función educativa en torno a las ciencias. En este sentido, en tanto producto cultural diseñado para llegar a las masas, se sustentaba en la innovación, la tecnología y la ciencia, y enaltecía su función social como fuente de un progreso lineal (*The Perversity of Things: Hugo Gernsback on Media, Tinkering, and Scientifiction*, 2014).

En el transcurso de ambas definiciones, se puede observar una evolución interesante: mientras que Gernsback hace referencia a la puesta en juego de la ciencia real en la ficción y se refiere a la literatura y los cómics, Amis resalta sus elementos fantásticos; es decir, se comienzan a desdibujar los contornos científicos de la ciencia ficción y, más aún, sus sustentos estéticos: naves espaciales, viajes en el tiempo, al centro de la tierra o al espacio, grandes desarrollos tecnológicos que transforman la faz de la Tierra no son en sí mismos el eje de la etapa que se avecina; la fe en el progreso, poco a poco cede paso al empleo de elementos simbólicos propios de la ciencia ficción para problematizar el panorama social.

En relación con la última afirmación respecto a la evolución de la conceptualización teórico-conceptual de la ciencia ficción, para 1979 Darko Suvin explicaría, en su obra *Metamorphosis of Science Fiction*, que la función primordial de la ciencia ficción es incitar una reacción reflexiva en el lector, por medio de lo que él llamaría el extrañamiento cognitivo (o *novum*), es decir, la representación de una ficcionalización tecnológica sorprendente, de un elemento que generara un extrañamiento y que sirviera como medio simbólico para producir una representación que, a su vez, condujera a un enfrentamiento crítico respecto al hecho de la realidad que reconfigura. Así, la aportación de Suvin, en términos cronológicos, constituye un cambio de paradigma, ya que el extrañamiento cognitivo constituiría no ya un mecanismo anticipatorio sobre la realidad, sino una referencia cruzada respecto a problemáticas sociales.

Tales elementos, es decir, la reflexión en torno a la realidad y el uso de elementos científico-ficcionales para su abordaje, están presentes en definiciones anteriores; sin embargo, no son el elemento crucial. Para Suvin (1979), el extrañamiento cognitivo de la ciencia ficción no lleva a producir un impacto en torno a la percepción de la ciencia, o no es el efecto principal, sino

en torno a problemas sociales proyectados en la experiencia del individuo por medio del extrañamiento cognitivo. En términos generales, Suvin, quien aún es considerado un teórico fundamental de la ciencia ficción, estudia principalmente literatura. Aunque llama a la ciencia ficción un género, no un subgénero o un género menor, Suvin no llega a establecer un nexo con otros productos culturales, pese a que escribe en una época donde los grandes desarrollos científicos y la carrera espacial se habían trasladado al ámbito de la cultura de masas a través de series de televisión pioneras, como *Star Trek* (1966) o películas como *El planeta de los simios* (1971).

En contraste, en *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System* (2017), John Rieder, a quien se abordará con mayor detenimiento en el marco teórico, define la ciencia ficción como un macrogénero del sistema de la cultura de masas, en un afán de compendiar sus expresiones. La propuesta de este teórico, además de actualizar el contexto y la compartimentalización de la ciencia ficción en la actualidad, integra aspectos comunicativos y socioculturales que amplían el análisis más allá de la literatura o que incluso propone a ésta última como parte de un sistema cultural, en que diversos productos culturales dialogan. Para Rieder, este macrogénero no es unidireccional, es decir, no está determinado sólo por las dinámicas de mercado, sino que las comunidades interpretativas que se organizan en torno a la ciencia ficción juegan un papel relevante en su evolución. Así, plantea que la ciencia ficción escrita (o producida) desde los márgenes, como puede serlo la literatura escrita por mujeres e incluso la literatura explícitamente feminista emerge desde estas comunidades a partir de la articulación de directrices propias, o reconfigurando las hegemónicas, con lo cual se lleva a cabo una negociación de significados en función de sus contextos. A este respecto, especifica que la conformación de la ciencia ficción puede analizarse a partir de lo que podría denominarse una perspectiva interseccional, aunque no específicamente definida así, en la que interfieren elementos políticos, económicos y culturales.

Por otro lado, para Rieder (2017), el elemento tecnológico se encuentra obviado, aunque también es fundamental para definir aquello que se considera ciencia ficción y es un vehículo importante para comprender su función ideológica. De esta forma, a partir de elementos simbólicos ligados a la tradición de la ciencia ficción, contrasta productos como *El extraño caso del señor Valdemar* (1895), de Édgar Allan Poe, que incorpora procesos simbólicos en torno a la apropiación cultural, la cosificación y exotización del otro, con formas de apropiación (o expropiación) que podrían considerarse decoloniales o anticoloniales elaboradas por grupos de la alteridad o históricamente marginalizados, donde podría incluirse la literatura de ciencia ficción latinoamericana, que aborda temáticas relacionadas con la racialización, las representaciones de las clases sociales en relación con un contexto histórico o los procesos de feminización de la otredad. En *Colonialism and the Emergence of Science Fiction* (2008), que tiene como trasfondo teórico el libro *Colonialismo e imperio* de Edward Said, se centra particularmente en este análisis de la relación entre la representación de la ciencia y sus funciones ideológicas en relación con un contexto colonialista.

Más allá de Rieder, las definiciones y problematización teórica en torno a la ciencia ficción no consideran el lugar de las escritoras como productoras de este género ni tampoco establecen una relación entre la reflexión social y categorías como el género y el sexo (ambas como construcciones sociales). Respecto a la ciencia ficción escrita por mujeres, desde la definición de este género literario se puede observar que ocupan un espacio marginal, lo cual debe su razón de ser a procesos de desvinculación de los paradigmas hegemónicos, tanto en un sentido de olvido y supresión de la historia, como en relación con los temas que llegan a abordar, que llegan a desafiar las narrativas lineales en torno a la idea de progreso, a la par que integran perspectivas críticas sobre los roles de género, la marginalización o el poder. Ejemplos claros son *Frankenstein* (1816), de Mary Shelley, que plantea un cuestionamiento sobre la responsabilidad de la ciencia hacia la humanidad, así como sobre la marginalidad y los efectos de dicha ciencia sobre la identidad o la clasificación del otro; o incluso *Kalpa Imperial* (1983), de Angélica Gorodischer, que en épocas

más recientes cuestiona los procesos de imbricación de poderes en un contexto latinoamericano a partir de la creación de un imperio ficticio. En otras palabras, las obras escritas por mujeres, que algunas veces, incluso en un panorama sociocultural restrictivo, han logrado un alto impacto, contienen elementos que abonarían a la delimitación y definición teórica del género en América Latina, desde una perspectiva situada.

En la actualidad, las características de la relación entre ciencia y ciencia ficción son difíciles de cercar, pero la proyección de problemas de índole social continúa presente, sobre todo en aquellos elementos que sí pueden relacionarse con tecnología, aunque esta no sea de carácter anticipatorio y fantástico, y en ocasiones esté más cercana a géneros que en el pasado no tenían cabida con la definición de ciencia ficción, como el realismo. Lo anterior es confirmado por Teresa López Pellisa (2021), quien además conjuga cine, televisión y literatura en un mismo género de la cultura de masas. Actualmente, la ciencia ficción no puede deslindarse del sistema de creación, producción y distribución del que forma parte.

Ciencia ficción y ciencia: del endiosamiento del progreso a la crítica del discurso científico

En esta sección se incluyen textos que abordan el tema de la modernidad y la crisis de la modernidad, en relación con la ciencia y la ciencia ficción. Si bien, el foco de algunos textos se encuentra dirigido hacia la relación entre los primeros términos, también se localizaron artículos significativos que abordan directamente la correspondencia entre la tríada mencionada o que permiten establecer un nexo analítico claro.

A partir de esta exploración, los autores recuperados para esta sección enfatizan una constante clave: la relación entre progreso tecnológico, desarrollo científico y ciencia ficción. Así, se observa que la modernidad se abrió paso en la cultura de masas (incluyendo la literatura) a través de viajes fantásticos, avances técnicos sin precedentes y utopías que exacerbaban los valores imperantes que aludían a un orden social (utopía) o a su desintegración; esta última formulación dio paso, más tarde, a distopías críticas que evidencian el fracaso del proyecto civilizatorio

occidental. En otros términos, la relación entre ciencia, tecnología y la ciencia ficción es el vehículo para la reconfiguración de un orden social en este tipo de narrativas (incluso cuando, simbólicamente, la representación de la ciencia pasa a un segundo o tercer plano, la relación entre régimen de verdad y control sobre los cuerpos sigue siendo evidente).

Esta relación no siempre aparece de forma central en los textos analizados: aunque la cuestión de la ciencia y su correlación con la ciencia ficción se observa transversalmente, no es el eje central en un porcentaje mayoritario de los casos, sino un pretexto para el desarrollo de un argumento. De acuerdo con los 20 textos que sí abordan esta temática, se puede dividir la ciencia ficción en dos categorías: por un lado, es posible localizar obras afines a las ideas de modernidad y progreso relacionadas con el desarrollo tecnológico; por otro lado, se encuentra la ciencia ficción que se opone a esta idea y se centran en la crítica al fracaso de la modernidad o, en épocas más recientes, que advierten sobre la hipervigilancia, el neoliberalismo avasallador o, en general, la incidencia de las tecnologías en la conformación de la identidad colectiva e individual. Lo anterior guarda, a su vez, una estrecha correspondencia con la evolución de la definición de ciencia ficción, abordada anteriormente.

Además de dicha tematización general, un hallazgo relevante en la construcción del estado del arte se relaciona con la perspectiva de enunciación: hay diferencias claras entre los artículos académicos escritos por hombres y los que están escritos por mujeres o en colaboración con mujeres. Aunque los primeros se centran en la relación de la crítica a la ciencia con la decolonialidad, las teorías del poder, el consumo y el mercantilismo, no abordan temáticas ligadas al género o el sexo, e incluso llegan a omitir por completo las aportaciones de las mujeres, tanto en el ámbito de la ciencia, como de la ciencia ficción o de la teoría literaria.

Estas omisiones son especialmente significativas cuando se tiene en cuenta que, en general, la ciencia se aborda como un monopolio masculino dentro de los mismos textos analizados. Esto permite fortalecer un análisis no sólo relacionado con género, sino también con otros procesos de clasificación, en relación con un contexto sociohistórico caracterizado por la

explotación sistemática. Incluso obras que conforman parte del corpus de la presente investigación se han escrito a través de la perspectiva de personajes masculinos, lo cual, en conjunción, con lo anterior, da pautas para cuestionar la postura desde la cual se crean las estrategias discursivas y su relación con el poder hegemónico.

En este contexto interpretativo, destacaron dos autores clave que abordan la relación entre ciencia ficción y ciencia: Alvarado Vega (*La literatura de ciencia ficción: Una mirada al futuro en tiempo presente*, 2015) y Rodríguez Hillón (*Acercamientos a la ciencia ficción*, 2015), quienes enfatizan la función anticipatoria de este género literario. Destacan sus atributos en una línea que también enfatiza el progreso tecnológico, la innovación y el desarrollo, hasta el punto de que colocan a la ciencia ficción en un lugar importante en tales procesos. En términos generales, destaca que ambos hablan de un género de la cultura de masas que se ha trasladado a diversos medios y se caracteriza por conjugar, precisamente, discurso científico y discurso científico ficcionalizado. En este talante, Hillón establece que la ciencia ficción, a diferencia del terror, por citar un ejemplo, siempre se ejecuta en relación con su contexto histórico. A partir de lo anterior, es posible afirmar, en consonancia con Hillón, que las obras de ciencia ficción, por lo tanto, transportan el discurso de su época y lo reconfiguran por medio de mecanismos narrativos. Es decir, es a partir de la ciencia que se determina “su carácter proposicional o estético”, el cual, a su vez, se sustenta en lo racional. Aunque la mayoría de los hallazgos enunciados hasta el momento se centran en el ámbito occidental, con literatura hecha a su usanza, de acuerdo con López Pellisa (2020), esta última afirmación, respecto a la transposición en un alto grado de importancia del contexto histórico, también se cumple en el caso latinoamericano, con sus particularidades contextuales, lo cual se abordará en el siguiente apartado.

Aunque se centran en los aspectos de la ciencia ficción vinculados a la crítica social, Tanto Alvarado Vega como Hillón omiten las perspectivas de género en su análisis. En contraste, el artículo de Tajahuerce *et al.*, de 2017, titulado *Análisis feminista de las propuestas poshumanas de la tecnología patriarcal* se adentra explícitamente en las críticas feministas, con lo que

evidencia las limitaciones y sesgos del discurso científico tradicional y su impacto en las narrativas culturales. Este texto es el único que no analiza literatura ni se refiere a ésta en términos explícitos. La razón por la cual se recupera es que delimita de forma concisa los cuestionamientos que el feminismo plantea a la ciencia y al desarrollo tecnológico, en tanto “monopolio de los hombres en la producción de conocimiento” (p. 125); en este sentido, plantea cuestionamientos en torno a los intereses y la orientación de la ciencia y la tecnología, al estar basada en estructuras binarias, que llegan a violentar la vida de las mujeres.

Las autoras abogan, con bases firmes, por la reconfiguración de narrativas sociales y del discurso hegemónico, sea en la ciencia, la comunicación o la ficción. La ciencia ficción, establecen, es la conjunción de las tres. Además, aunque se sustenta en el presente, busca en sus metáforas la reconfiguración de lo actual para impactar en el futuro (prospectiva). En este sentido, coinciden con Alvarado (2015), ya que ven en la articulación de ambas formas de conocimiento una proyección de lo futuro anclada en el contexto presente. Sin embargo, para Tajahuerce *et al.* (2017), la noción del futuro es donde corrientes artísticas como el futurismo han provisto el andamiaje necesario para las creaciones de las mujeres, las cuales se caracterizan por ofrecer una respuesta a la misoginia de su tiempo y contexto, cualquiera que sea. Formulan, a la par, una propuesta decolonial y deconstructiva de la ciencia y, en general, de la maquinaria conceptual occidental.

Así, la función de la ciencia ficción, en su relación muchas veces conflictiva con la ciencia, es epistemológica. Al cuestionar la ciencia (y sus productos ficcionales), desmitifica la visión impoluta de la ciencia y evidencia su carácter humano (cultural), por lo que ofrece un andamiaje para la reflexión en el mismo orden de ideas, para la deconstrucción de una supuesta objetividad que ha servido de base para las desigualdades que fundamentan el proyecto civilizatorio occidental. Esta visión en torno a las ciencias permitiría a las ciencias sociales y a la teoría feminista, así como a la literatura y otras formas de arte feministas, marginales o liminales, revelar “cómo la perspectiva masculina ha sido la medida universal”, así como la forma en que los

mecanismos de poder, simbólicos e ideológicos, a partir de los cuales las mujeres han sido invisibilizadas sistemáticamente en diferentes áreas del conocimiento y de otros tipos de injerencia cultural. De esta forma, la ciencia ficción, como forma discursiva en diálogo con otras formas discursivas dentro de una estructura de poderes, constituye una herramienta para analizar la realidad e incluso para reconfigurarla; la ciencia para la ciencia ficción es tanto un discurso normalizador y segregador, como una serie de herramientas simbólicas que permiten intervenir un contexto sociocultural.

¿Y las mujeres en la ciencia ficción?

En la delimitación de los elementos que conforman la ciencia ficción, se observó un olvido sistemático de las aportaciones de las autoras, pese a que estas resultan de relevancia literaria. Esta omisión prevalece también en la recuperación y sistematización de hitos históricos ligados a la ciencia ficción. Si, como se ha visto, se trata de un género literario que a menudo sirve para reconfigurar simbólicamente la realidad en términos críticos, ¿por qué se sigue excluyendo a las autoras de su delimitación teórica y canónica?

Un ejemplo muy claro al respecto, además del mencionado en la primera sección, es el de Alvarado (2015). Aunque sus aportaciones son relevantes para examinar la manera en que a la fecha continúa siendo definida la ciencia ficción, en relación con la problematización de su contexto de producción, la revisión de sus textos también evidencia sesgos significativos en relación con la exclusión de autoras fundamentales. Así, destaca una omisión que por sí misma es bastante significativa: en la reconstrucción que realizan de la historia de la ciencia ficción por medio de sus obras fundamentales, se olvidan de mencionar a autoras, incluso a aquellas que han marcado un antes y un después en el género; de esta forma, Alvarado omite, por citar un ejemplo, la obra *Frankenstein*, escrita por Mary Shelley en el siglo XIX, pese a que retrocede en su cronología hasta el siglo III a.C. (aunque sí realiza una mención sobre “monstruos tipo Frankenstein” al hablar de los recursos de la ciencia ficción, pero sin detenerse en la autora o sus

contribuciones). En otros textos, tampoco se menciona a autoras clave de la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos, como la propia Le Guin, quien obtuvo el Premio Hugo, mientras que sí se alude a ganadores masculinos, como Isaac Asimov. Estas omisiones permiten sumar argumentos en torno a la marginalidad que padecen las autoras de ciencia ficción y la dotan de un carácter sistemático, no sólo anecdótico.

Respecto a las representaciones de las mujeres en los productos de ciencia ficción hegemónica, el artículo de Tajahuerce *et al.* (2017) proporciona claves para su definición. Al respecto, no sobra preguntarse: ¿por qué la representación de los personajes femeninos, en obras canónicas o productos culturales de alto consumo, perpetúa estereotipos y violencias de distintos tipos? Al respecto, los resultados del análisis realizado por estas autoras, por un lado, permiten visualizar el gran mercado de producción de ciencia ficción y, por otro, corroborar que se trata de un ámbito plenamente masculino: en discursos tanto científicos como de ciencia ficción, las mujeres son hipersexualizadas, mientras que en el caso de los hombres son retratados en función de sus logros; a su vez, se presume una supuesta apertura a roles no tradicionales para las mujeres, que, no obstante, encubre los roles tradicionales.

De esta forma, la ciencia ficción hegemónica, incluso en la actualidad, pese a tratarse de un género sustentado en la reconfiguración simbólica de la realidad, continúa perpetuando sesgos, por lo que el análisis de otras perspectivas y contradiscursos contruidos desde la ciencia ficción cobra aún más relevancia, al tratarse de mecanismos que se oponen a este tipo de mecanismos de coerción simbólica, o que por lo menos lo reconfiguran o negocian, a partir del uso de sus propios recursos narrativos. Este objetivo, por tanto, abona a visibilizar los mecanismos de exclusión simbólica que han definido históricamente a este género literario.

Ciencia ficción latinoamericana

En esta categoría se consideran los textos que abordan las peculiaridades de la ciencia ficción latinoamericana, para observar o, en su caso, corroborar, de forma concisa, sus diferencias respecto a la ciencia ficción anglosajona o hegemónica, en relación con sus herramientas

discursivas y de construcción simbólica, ancladas a su contexto específico. Los estudios localizados que involucran una tarea de sistematización de la literatura de ciencia ficción latinoamericana, así como la publicación de libros, son productos de investigaciones realizadas en el extranjero, principalmente en España. En contraste, los artículos regionales seleccionados, aunque con límites más específicos, contribuyen a explorar aspectos particulares de obras y autores, lo que facilita la delimitación de algunas claves interpretativas para una posible sistematización de la ciencia ficción producida en América Latina.

En este apartado, en primer lugar, se consideran dos libros, en particular sus estudios introductorios, dado que se trata de recopilaciones de trabajos académicos. También se recuperó un ensayo de Teresa López Pellisa, de la obra coordinada por ella misma. En relación con este último texto, se trata de dos tomos sobre la *Historia de la ciencia ficción latinoamericana. Desde los orígenes hasta la modernidad* (2020), los cuales reúnen artículos sobre la ciencia ficción en Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Paraguay, Perú, Puerto Rico y Venezuela, así como en Centroamérica como región. Resulta particularmente relevante el estudio introductorio que realiza Silvia G. Kulat Ares, en el que identifica algunas de las características generales de la ciencia ficción en el contexto latinoamericano. Mientras que el segundo libro considerado en esta categoría se titula *Latin American Science Fiction: Theory and Practice* (2012), editado por Elizabeth Ginway y Andrew Brown, quienes también estuvieron a cargo del estudio introductorio y ofrecen una perspectiva complementaria.

Ambos textos enfatizan que la ciencia ficción latinoamericana no sólo refleja las particularidades de su contexto, sino que muchas veces reconfigura, transforma o subvierte lo simbólico hegemónico ligado a un orden social. A este respecto, López Pellisa (2020) afirma que la ciencia ficción apareció en Latinoamérica a la par que los proyectos de emancipación de viejos sistemas coloniales, por lo que su naturaleza es de oposición al orden establecido, de acuerdo con los sesgos propios de cada época y latitud. Resulta importante que realiza una articulación entre contexto geográfico, histórico y político, de tal manera que para la autora la circulación de textos

y autores tiene lugar a la par que se reconfiguran los imaginarios de la ciudadanía. Si bien estos “estarían asentados hasta mediados de la primera década del siglo XX”, en el ámbito latinoamericano la ciencia ficción se escribe desde una perspectiva contraria al orden dominante. En este sentido, escritas por hombres o por mujeres, la característica principal de estas obras es la denuncia social, el anhelo de nuevos órdenes políticos, que, a través de distopías o utopías, reflejan y buscan transgredir las estructuras de poder que los atraviesan y que configuran sus posibilidades de acción, en tanto individuos históricos. Aunque también resulta claro que una proporción significativa de las obras que han sobrevivido al paso del tiempo son las escritas por hombres, las circunstancias socioculturales de exclusión y categorización social por género. De forma complementaria, en el epílogo a dicha obra, Pellisa refuerza estos argumentos, a partir de las aportaciones de cada uno de los colaboradores del libro, y establece que tales características pueden ser consideradas “una poética de la ciencia ficción latinoamericana”.

Aunque, tal como lo enfatiza López Pellisa, este es el primer libro que intenta consolidar una historia de la ciencia ficción latinoamericana, la obra editada por Elizabeth Ginway y Andrew Brown (2012) también proporciona un acercamiento general útil. En particular, resulta relevante que los autores analizan cómo la ciencia ficción latinoamericana, de acuerdo con sus particularidades, que incluyen contextos, perspectivas y escenarios, “ofrece una alternativa a las narrativas nacionales de identidad”. Al respecto, también concuerdan con lo dicho por Silvia Kulat, quien afirma que la conformación de una ciencia ficción latinoamericana tuvo lugar de la mano que la constitución de los estados-naciones.

Asimismo, tal narrativa alternativa en torno a la estructuración de las naciones tiene lugar particularmente a través de su relación con la modernidad y la tecnología, ya que, en general, la cultura latinoamericana “lucha por reconciliar los avances tecnológicos con las disparidades sociales resultantes de políticas dictatoriales y neoliberales” (p. 11). Al conjugar el ambiente empírico del autor con las innovaciones tecnológicas, así como con los conflictos generales del ser humano (muchas veces sólo del hombre, es decir, desde una perspectiva masculina y

masculinizante imperante en la tradición cultural patriarcal occidental), la ciencia ficción latinoamericana genera un espacio de diálogo atravesado tanto por el contexto local como global.

Si bien los estudios mencionados abordan el género de la ciencia ficción en América Latina desde una perspectiva amplia, los análisis más específicos exploran aspectos puntuales de sus implicaciones sociales y culturales. Aunque no pueden considerarse interseccionales, estos recursos abordan temas como la racialización, las desigualdades económicas, la etnicidad, la sexualidad, en relación con obras específicas de la ciencia ficción latinoamericana, aunque en su mayoría escritas desde visiones masculinas. La perspectiva crítica en estos artículos se recuperó, en algunos casos, de la propia obra, mientras que en otros la investigadora o el investigador es quien la provee. Un primer ejemplo es *Contra la muerte: Cyborgs, zombies y otros monstruos criollos en tres relatos de ciencia ficción chilena del siglo XXI* (2021), donde Olga Ostria analiza representaciones sociales relacionadas con la etnicidad desde una perspectiva posestructuralista sustentada en aportaciones de Foucault, en especial, en torno a la definición de lo monstruoso, como lo otro, lo anormal, temido y censurable en la sociedad, según parámetros occidentales. De esta forma, recupera tal anormalidad como un punto de resistencia, por lo que la ciencia ficción se emplea, según este tipo de ejemplos, como una herramienta crítica para subvertir problemáticas sociales.

Pese a que también se localizaron múltiples artículos (aunque no demasiados en comparación con la cantidad de resultados en inglés sobre obras anglosajonas) en torno a obras de autores latinoamericanos, que podrían servir para reafirmar las características de la literatura producida en el ámbito latinoamericano, estos se descartaron al desviarse del punto focal de esta investigación: las mujeres escritoras de ciencia ficción en América Latina. En consecuencia, fue necesario incorporar artículos que abordaran específicamente este tema o que, en su defecto, incorporaran perspectivas feministas, de género o incluso interseccionales.

Así, textos como *Futurismo arcaizante: descolonización y anarcofeminismo en De cuando en cuando Saturnina*, de Hanna Burdette (2014), realizan planteamientos feministas en

torno a la caracterización de la ciencia ficción latinoamericana: en éste se analizan los procesos de colonización de una cultura indígena de Bolivia reflejados en la novela y la autora recupera su propuesta de descolonización radical; además, el análisis parte de binomios de género y su relación con los procesos de diferenciación social (clase, racialización, sexo). En términos generales, de acuerdo con la autora, este tipo de obras buscan subvertir esquemas de poder solidificados desde la amplitud imaginativa que permite la ficción. Si bien los artículos de Ostria y Burdette tienen un objetivo analítico distinto, ambos estudios reflejan y confirman, en términos generales, que la ciencia ficción latinoamericana se posiciona como una mediación simbólica y crítica respecto a estructuras hegemónicas inherentes al contexto latinoamericano, donde la racialización, la clase, el sexo y el género mantienen dinámicas (post-)colonialistas.

Finalmente, una entrevista a López Pellisa, con motivo de la publicación de *Insólitas* (2019), refuerza la importancia y las particularidades de las obras de ciencia ficción y géneros similares, ligados a la fantasía, en relación con la postura escritural y el género. En dicha entrevista, López Pellisa afirma que la fantasía, en general, escrita por mujeres en Latinoamérica habla sobre y en contra de la violencia propia de su contexto, lo cual es de relevancia en tanto constituye un indicio que podría ayudar a confirmar que la ciencia ficción escrita por mujeres latinoamericanas está atravesada por una forma particular de ver e interpretar las condiciones propias de su contexto o, en términos más específicos, permitiría un acercamiento a las características que se proyectan en una perspectiva situada delimitada por las particularidades de la historia contemporánea latinoamericana. Este tipo de afirmaciones, de boca de estudiosas especializadas en el tema, sienta las bases para explorar cómo las mujeres escritoras emplean la ciencia ficción para cuestionar la estructura social.

En términos generales, los estudios recuperados demuestran o, por lo menos, subrayan el potencial crítico de la ciencia ficción latinoamericana, con énfasis en sus procesos históricos específicos, pero a la par revelan una falta de atención sistemática hacia autores y, mucho más claramente, autoras latinoamericanas (en términos generales, las autoras aludidas en esta sección

definen su estudio como un campo nuevo y prácticamente inexplorado, o por lo menos con poca visibilidad). Asimismo, los estudios que presentan un mayor grado de sistematización y generalización son productos producidos al exterior de la región, lo que indica un posible vacío en torno a estudios de este tipo realizados desde la propia América Latina.

Ciencia ficción feminista y ciencia ficción escrita por mujeres

En esta categoría, se busca hacer una diferenciación entre la ciencia ficción feminista y la ciencia ficción escrita por mujeres, así como establecer el momento en que las mujeres inician a escribir ciencia ficción, con los estándares de la cultura popular masiva. En primer lugar, se recupera el artículo de Rajaram Zirange (2010), que realiza una revisión histórica de ambos tipos de ciencia ficción; además, permite establecer vínculos con otros recursos revisados.

Para este autor, la diferencia entre literatura feminista y literatura escrita por mujeres tiene un sustento cronológico, que, sin embargo, peca de linealidad y esencialismo en su interpretación: por un lado, las temáticas abordadas, aunque desde una perspectiva hegemónica de la ciencia ficción, pueden ligarse a denuncias feministas al subvertir, en muchas ocasiones, las representaciones de los estándares de género, lo que redundaría en una generalización descontextualizada; por otro lado, no todas las obras denominadas “feministas” son de autoras que explícitamente se hayan identificado como tales. Lo anterior sugiere que no necesariamente puede hablarse de una progresión lineal o unilateral, como menciona el autor, pero sí de un proceso continuo de exigencias políticas y de negociación de poderes, de coyunturas socio-discursivas, que se trasladan a productos culturales como las obras de ciencia ficción.

En esta lógica cronológica, Zirange establece que las autoras de ciencia ficción comienzan a ser más visibles y prolíficas en las décadas de los 60 y 70, cuando autoras como Marion Zimmer, Andrea Norton y Úrsula K. LeGuin publicaron sus primeras obras y se popularizaron entre la audiencia femenina. Esta mayor visibilidad no sólo significó un cambio en la recepción de estas obras, sino que propició transformaciones en otros productos culturales, como los contenidos televisivos y cinematográficos, que incorporaron a personajes femeninos con mayor presencia,

como *Star Trek*, lo cual tendría como consecuencia una especie de *boom* de mujeres escritoras en el ámbito anglosajón.

Pese a que se observaba una mayor presencia femenina, tanto en literatura como en medios audiovisuales, los estereotipos de género siguieron predominando en estas etapas iniciales, con lo cual se evidencia que este *boom* no implicaba necesariamente una ruptura con las narrativas hegemónicas. Sin embargo, este primer acercamiento al plano público de la cultura, predominantemente masculino, tendría como resultado una mayor apropiación y el desarrollo por parte de las mujeres de una voz propia. Respecto a la literatura, para el autor, en este periodo tienden a escribir de la misma forma que los hombres, es decir, con protagonistas y temas tradicionalmente relacionados con la escritura masculina (es decir, incluso las representaciones femeninas en sus obras se ciñen a parámetros previamente establecidos).

De forma paulatina, las obras pasaron de reproducir las mismas estructuras sociales que caracterizaban a las obras de los hombres, así como del uso de personajes protagonistas masculinos, a la reconfiguración de las temáticas tradicionales y de los personajes femeninos, quienes se convirtieron en protagonistas. Esta transición en las representaciones femeninas que, en menor o mayor medida, generan cierta disrupción a la normativa de género, se da entre los 80 y los 90, establece el autor, y refleja un cambio en la forma en que las autoras comenzaron a explorar temáticas ligadas con género y poder, lo cual podría tratarse de una consecuencia del auge del movimiento desde mediados del siglo XX, cuyas demandas permearon de forma más patente a la cultura de masas tras varias décadas. Esta generalización, sin embargo, está enfocada al ámbito anglosajón, como se ha mencionado con anterioridad; en América Latina los cruces entre ciencia ficción escrita por mujeres y feminismos posiblemente tengan una temporalidad distinta, lo mismo que particularidades propias.

En tal proceso, además, se conformaron conjuntos de características en relación con la escritura de mujeres, la principal fue precisamente el cambio en las representaciones de lo masculino y femenino, y en general de las identidades sexogenéricas. Lo anterior no implica que

toda autora que escriba ciencia ficción sea feminista, valga la reiteración de la aclaración, sino que retoman temas que han sido relacionados directamente con el feminismo. Aunque, en casos específicos, las autoras sí se dicen feministas; otras han evitado ser definidas por el calificativo de forma tajante, pese a tratar temáticas similares, lo cual muestra que definir este tipo de obras como feministas sería una simplificación de la relación compleja y amplia que existe entre literatura, política, discurso y contexto.

Las posibilidades metafóricas, los motivos (tradicionales y actuales) y, en general, las oportunidades de reconfiguración de la realidad convierten a la ciencia ficción en uno de los géneros literarios más propicios para la reconfiguración simbólica de la realidad, en muchas ocasiones desde un punto enunciativo crítico, aunque no necesariamente opuesto en términos absolutos al contexto en que se configura. De forma más específica, Zirange, quien cita a Sara Lefanuh, expresa que los viajes en el tiempo, los universos paralelos, las contradicciones en lo coexistente, los agujeros negros, el evento de horizontes, entre otros motivos frecuentes en la ciencia ficción, constituyen un terreno fértil para plantear interrogantes sobre la sociedad. Estos recursos simbólicos no sólo son mecanismos creativos, sino que permiten, además, superar configuraciones identitarias basadas en roles de género y reduccionismos biológicos, que pueden considerarse unidades semánticas fundamentales del pensamiento racionalista occidental.

Por otro lado, autoras como Yann Bona y Dolores Galindo (*Ciencia ficción y feminismos: Figuraciones*, 2004) no diferencian entre ciencia ficción escrita por mujeres y ciencia ficción feminista, aunque sí destacan en ambas una actitud activa contra el hombre blanco burgués. Asimismo, establecen una diferenciación respecto a los temas de la escritura masculina (el poder, la máquina bélica, imperial o hipercapitalista, es decir, pueden legitimar los procesos de desigualdad inherentes a dicha maquinaria) y la ciencia ficción feminista/escrita por mujeres (que, según sus afirmaciones, se contrapone de manera políticamente consciente a la legitimación simbólica de desigualdades). Esta ruptura, más allá de una simple oposición temática, se dirige a constituir una reconfiguración activa, aunque en términos más o menos de resistencia, de un

orden simbólico y, por ende, político, que estructuran los textos literarios y los sistemas culturales y discursivos en que se insertan.

La ciencia ficción escrita por mujeres, como se puede observar a partir de los estudios revisados, tiene una característica que es fundamental para este estudio: en la narración confluyen representaciones de carácter interseccional, es decir, si bien en muchas obras el tópico central es el género y la sexualidad, éste constituye el hilo conductor para hablar de clase social, raza, identidad étnica, orientación sexual. En general, como se ha mencionado con anterioridad, la ciencia ficción busca superar dualismos y limitaciones de movilidad entre grupos sociales. En este sentido, se caracteriza por ser un género literario que explora y modifica las reproducciones sistemáticas de representaciones culturales a partir de un posicionamiento que no carece de un afán político.

Por otro lado, sobresalen dos aspectos tecnológicos relacionados con la ciencia ficción escrita por mujeres que se encuentran adheridos a sus orígenes: la corporalidad y sus modificaciones. De esta forma, la relación entre tecnología y cuerpo se convierte en un eje central para explorar cómo las autoras reconfiguran las representaciones identitarias en sus textos. A su vez, en el ámbito anglosajón, para en análisis de la experimentación en torno a la corporalidad en la ciencia ficción, se emplea con frecuencia el término de *cyborg*, el cual es recuperado de *Manifiesto cyborg* (1984), escrito por Donna Haraway. Este concepto permite transgredir normas sociales y culturales binarias al romper con los significados clasificatorios asociados al cuerpo, a través de su hibridación con la tecnología, en lo que constituye una metáfora de la integración creativa de los opuestos.

En este texto, Haraway cita múltiples ejemplos del uso del *cyborg* como ícono de transgresión y como metáfora de la conjunción de los binarios, en tanto permite subvertir normas sociales, sustentadas en las significaciones dadas a lo corporal, a través de modificaciones tecnológicas. En otras palabras, permite romper con lo que Foucault llama biopoder y biopolítica, o por lo menos reconfigurarla, a través de la resignificación de las representaciones del poder, en

general. Aunque la relación con el *cyborg* no está patente de la misma manera en la literatura latinoamericana, dicha hibridación se da en relación con figuras míticas y construcciones simbólicas relacionadas con la identidad, la historia y el contexto latinoamericanos: el *cyborg* bebe del imaginario local y fructifica en representaciones sobre el género, la memoria y la corporalidad que transgreden los límites de las construcciones culturales autorizadas. Así, se puede hablar de una literatura *cyborg* escrita por mujeres que bebe de lo fantástico maravilloso, el realismo mágico, entre otras, para dialogar simbólicamente con figuras relacionadas con el mestizaje, la colonización o el sincretismo.

Aunque el desarrollo de la ciencia ficción latinoamericana escrita por mujeres, sea feminista o no, es un campo que carece de sistematización y que posee especificidades culturales y temporales propias, guarda puntos en común con la tradición anglosajona, especialmente el potencial de reimaginar la realidad desde perspectivas que trascienden el pensamiento dicotómico o, por lo menos, lo reconfiguran a partir de múltiples rejugos semánticos y culturales, que permiten fusiones y articulaciones más allá del pensamiento binario. Aunque ya se ha hecho énfasis en que no en todo sentido la literatura escrita por mujeres es contrahegemónica, lo es en tanto se escribe desde una perspectiva históricamente marginalizada, es decir, situada desde las fronteras. También puede no ser contrahegemónica, o no explícita o íntegramente, respecto su postura en relación con una estructura social propia de un contexto, sin embargo, su análisis y la revisión general de sus características revelan su complejidad y relevancia como objeto de estudio en un entramado de negociaciones por la toma de la palabra, entendida como una interrupción en el discurso dominante.

Respecto al desarrollo de la utopía y la distopía, anteriormente se mencionó que, en América Latina ambos subgéneros filosófico-literarios se vinculan con el anhelo de nuevos órdenes políticos y sociales, que se reflejan por medio de la reconfiguración de un orden social, en oposición a sistemas capitalistas, ya sea por medio de la formulación de sociedades ideales o de la crítica a sistemas añejos por medio de la exacerbación de sus características opresivas.

En relación con la utopía y la distopía escritas por mujeres, se observa una reconfiguración de elementos propios de su contexto, articulada a partir de una relación simbólica que problematiza el género como sistema de opresión, cuyo desmantelamiento conduce a la descomposición de otros mecanismos de dominación social. Dentro de este marco, se recuperó el texto *La utopía feminista como transgresión* (2013), de María Luisa Femenias, quien revisa el concepto de “utopía feminista” en contraposición a los modelos literarios canónicos. De acuerdo con la autora, los textos canónicos suelen olvidar deconstruir los roles de género y, en general, los binomios en los que se sustentan los procesos de diferenciación social, por lo que la crítica que realizan a sistemas de opresión carece de una conceptualización equitativa y es predominantemente masculinizante.

De forma complementaria, Jessica Aliaga-Lavrijsen desarrolla, en su artículo *Pregnancy, Childbirth and Nursing in Feminist Dystopia: Marianne de Pierres's Transformation Space* (2010), un análisis feminista de una distopía patriarcal, donde se contraponen y subvierten los roles de la alteridad mediante hipérboles destinadas a señalar la injusticia y arbitrariedad de los sistemas de clasificación y diferenciación. Estas aproximaciones permiten comprender las utopías y distopías escritas por mujeres como medios de resignificación de sistemas sociales coercitivos desde diferentes puntos de enunciación.

En el contexto latinoamericano, podría afirmarse, de forma hipotética, que tales características se acentúan por un trasfondo histórico de colonización cuyas repercusiones subsisten hasta la actualidad: la utopía y la distopía escritas por mujeres no sólo problematizan las estructuras sociales de género, racialización y clase, sino que también lo hacen en un contexto marcado por la explotación y la desigualdad estructural. En tanto sistemas filosófico-literarios, además resulta relevante que recuperan y reconfiguran estructuras heredadas de manera asincrónica, lo que implica un doble propósito: por un lado, la exploración histórica y, por otro, la prospección futurista que tienden a la subversión de mecanismos de opresión.

Representación de las escritoras

En términos generales, la búsqueda y sistematización de los recursos recuperados durante la elaboración del estado del arte mostró que la representación de las autoras en los estudios académicos es escasa. Aunque la búsqueda fue limitada, hasta el momento de cierre del estado del arte no se localizó algún texto académico que analice de forma conjunta a autoras canónicas de la ciencia ficción en América Latina. Esta primera vacancia bibliográfica localizada refleja la persistencia de la invisibilización de las mujeres en el canon literario en general y de la ciencia ficción, en particular, y permite enfatizar la importancia de este tipo de estudios, que buscan ejercer una oposición activa a dicho fenómeno.

Aunque la mayoría de los hallazgos realizados en torno a esta sección, sobre todo en lo que concierne a las autoras del *Cisma fundacional*, pasó a constituir parte fundamental de la caracterización de la primera etapa del arco temporal, ya que, como se especificará en la metodología, se realizará un análisis textual indirecto en casos puntuales, se retoman de manera breve las aportaciones recuperadas, ya que permiten llevar a cabo una problematización introductoria, así como delimitar con mayor precisión la ubicación y las aportaciones de la presente disertación.

Autoras fundacionales

En términos generales, el conjunto más amplio y completo de estudios localizado sobre las autoras se centra en dos de quienes aquí se denominan “fundacionales”: la argentina Angélica Gorodischer (1928-2022) y la cubana Daína Chaviano (1957). Se recopilaron entre ambas autoras, un total de 27 referencias de utilidad, 16 correspondientes a Gorodischer y 11 a Chaviano. Aunque la tercera autora cuyas obras componen el corpus de la etapa *Cisma fundacional*, la chilena Elena Aldunate (1925-2005), no es de la más estudiadas, se localizaron cinco recursos de relevancia, entre ellos, una tesis de grado que aborda parte de su obra: *Los imaginarios de género en el cosmos: la escritura de ciencia ficción de Elena Aldunate*, escrita por Flores Rivera, en 2019. Con

las reservas correspondientes, el texto se recupera en virtud de que los recursos sobre la producción de Elena Aldunate son pocos y esta tesis los estudia en su conjunto. Si bien este texto aborda la obra de Aldunate desde una perspectiva feminista, a partir de una observación panorámica de temáticas relacionadas con género, en la investigación que se desarrolla en las siguientes páginas no se concuerda con su postura general, como se verá en los capítulos analíticos.

A su vez, la obra de Angélica Gorodischer fue analizada a profundidad por Gracia Aletta de Sylvas en su libro *La aventura de escribir: La narrativa de Angélica Gorodischer*, en lo que fuera una tesis de doctorado, que fue publicada en 2010 por la editorial Corregidor. El texto analiza las particularidades de la ciencia ficción de Gorodischer por etapas, su relación con lo maravilloso y lo fantástico, la reconfiguración de personajes femeninos y masculinos, y el uso de lenguaje en su escritura.

Aunque suficientemente revisada en textos académicos, sobre todo por su obra *El hombre, la hembra y el hambre*, no fue posible localizar textos que realizaran un análisis de la obra completa de Daína Chaviano, aunque sí algunos que se centran en las obras de ciencia ficción que inauguraron su trayectoria en la escritura y que también conforman parte del corpus recuperado: *Los mundos que amo* (1980) y *Fábulas de una abuela extraterrestre* (1988). Los recursos destacan tanto el empleo político del lenguaje por parte de la autora, sobre todo en la primera obra aludida, como las innovaciones introducidas por ella en el género de la ciencia ficción.

Sin excepción, los 32 recursos académicos recuperados sobre las autoras fundacionales analizan las problemáticas sociales representadas en sus obras, ya sea desde los estudios de género, las teorías decoloniales, o incluso el psicoanálisis. Asimismo, aunque algunos se centran más en el estilo y la estructura que otros, continúa presente este eje temático, que engloba críticas a un contexto atravesado por desigualdades de género, clase, sexualidad, entre otras opresiones, aunque no necesariamente a partir de esta terminología. También destaca que señalan, con mayor o menor énfasis, la relación respecto al contexto de estas autoras que vivieron gran parte del siglo

XX y las dictaduras de sus países, en particular, en los casos de la cubana Daína Chaviano y la argentina Angélica Gorodischer, ya que, aunque Aldunate también vivió bajo una dictadura no es un tema que se aborde en los textos localizados, con excepción de las alusiones localizadas en la tesis recuperada. Respecto a las dos primeras autoras, una cantidad importante de los artículos analizan su obra desde una perspectiva feminista, en algunas ocasiones crítica, al considerar que las autoras se han catalogado como feministas sin serlo, aunque en la revisión destacó que tales afirmaciones parten de una visión anacrónica, esto es, se analizan las obras desde un punto de enunciación actual correspondiente a feminismos contemporáneos, no desde las luchas y objetivos del feminismo en su contexto. Por otro lado, estos artículos utilizan el concepto de género sin explorar sus intersecciones, aunque sin obviar aspectos contextuales sociohistóricos o la relación implícita con la tecnología.

En otras palabras, no se encontraron artículos que aborden sus obras explícitamente desde el feminismo interseccional o, de forma más específica, desde el análisis crítico del discurso con perspectiva feminista interseccional, aunque sí desde el feminismo o la sociocrítica feminista. En el capítulo III, el análisis que se realiza de casos puntuales del corpus se retomará desde el enfoque centrado en el análisis crítico del discurso feminista e interseccional, a fin de recuperar los elementos contextuales de los procesos de clasificación, vinculados a género, a los que se hace alusión.

A continuación, se realiza una breve relación de los temas localizados en torno a cada autora del *Cisma fundacional*, a fin de que sirvan también de marco contextual previo al análisis. Se presentan de forma cronológica, en relación con el orden en que las autoras publicaron las obras consideradas fundacionales de la ciencia ficción latinoamericana, orden que también se seguirá en el análisis del corpus.

Elena Aldunate

En relación con la obra de María Elena Aldunate, además de la tesis antes mencionada, se recuperan cuatro artículos, que, en términos generales, abordan los tópicos feministas presentes

en algunos de sus textos, tratan de incorporar a la autora dentro del canon de la ciencia ficción latinoamericana o exploran las características de su escritura a partir de términos como “escritura femenina”, que no siempre problematizan el concepto o lo dan por hecho desde una perspectiva esencialista.

Los artículos más destacados para contextualizar las aportaciones de Elena Aldunate en relación con una corriente literaria corresponden a “Presencia y función de los saberes de psi en la “Edad de Oro” de la literatura de ciencia ficción chilena (1959-1973)”, de Obaid Pizarro *et al.*, (2020) y “María Elena Aldunate: la reinención de la mujer chilena a la luz de la ciencia ficción y lo fantástico”, de Pizarro Obaid (2020). Si bien este artículo aborda a tres autores clave de la ciencia ficción chilena, Hugo Correo, María Elena Aldunate y Antonio Montero, establece, de forma muy sintética, algunos antecedentes importantes para entender tanto la ciencia ficción latinoamericana, en general, como la ciencia ficción chilena, en particular: entre tales características, destacan la reformulación de los elementos tecnológicos para abordar la subjetividad femenina, particularmente, a partir de la exploración de la psique, desde las corrientes psicologistas, en tanto productoras de un tipo de discurso científico de prestigio. Asimismo, destaca su análisis del empleo sobre uso de la cibernética en la obra inaugural del género de la ciencia ficción *Juana y la cibernética* (1963), como medio de representación simbólica para explicar el goce sexual; sin embargo, tal goce no es problematizado desde una perspectiva ligada al género, sino que se circunscribe a las mismas corrientes psicologistas que recupera, de tal forma realiza una individualización de la caracterización del personaje, sin ahondar en las implicaciones de la representación de la sexualidad en interdependencia con un entorno obrero, como establece la autora por medio de personaje.

Estos artículos, asimismo, coinciden con la tesis de Flores Rivera (2019) en que realizan un esfuerzo por interpretar el contexto de Aldunate en relación con los debates de género imperantes en su momento. Si se establece un entramado dialógico entre autores, la cuestión de la diferenciación entre “femenino” y “feminista” salta a la vista. Si bien Obaid y Obaid *et al.*

destacan, por medio de la recuperación de entrevistas y otros testimonios históricos, que Aldunate no se consideraba feminista, también subrayan su relación con la efusión del movimiento, así como la admiración de la autora por quienes se declaraban abiertamente feministas, a la par que el constante cuestionamiento a las masculinidades y feminidades que caracteriza su obra. A su vez, Flores Rivera recupera esta misma caracterización para ligar la obra de Aldunate al movimiento feminista y enunciar un cierto compromiso político por parte de la autora. En esta discusión, queda en el aire el cuestionamiento sobre lo que es considerado femenino, escritura femenina, escritura de mujeres y escritura feminista, sin que por ello se dejen de enunciar en ambos autores las características que podrían abonar a establecer un vínculo con un trasfondo político que trasciende a su propia obra: además de las mencionadas, el amor romántico, la maternidad, la sexualidad, la violencia de género, entre otros.

A su vez, Marcos Arcaya Pizano (2015), aunque se distancia de perspectivas psicologistas, enfatiza la articulación entre el análisis sociohistórico y la perspectiva de género. En este autor, se recuperan las temáticas localizadas en otros artículos, pero se delimitan desde la sociocrítica feminista para “reconstruir sentidos” epocales y “abrirlo(s) a renovadas tramas de sentido” en *Juana y la cibernética*, con miras a revisar tanto el tratamiento de temas por parte de la escritora como a abonar a procesos de vindicación en la historiografía literaria. En este sentido, dos puntos claves en la aportación de Arcaya Pizano son los siguientes: a) establece que el hecho literario es un hecho sociológico, lo que coincide con la perspectiva, aunque no exactamente con la corriente feminista ni el diseño teórico-metodológico de la presente investigación, pero sí con el propósito de observar el texto en sus interacciones simbólicas y dialógicas con su contexto; b) establece que la literatura escrita por mujeres no es monotemática y, con ello, delinea un eje analítico importante para la desencialización de la literatura “femenina”, lo que le diferencia de otros artículos recuperados, que definen, por un lado, la literatura escrita por mujeres como un producto cultural esencialmente femenino o relacionan las temáticas vinculadas a lo feminista como femeninas, sin realizar un proceso de deconstruir de lo femenino en tanto consecuencia de

un entramado cultural particular. Más allá de lo anterior, resulta relevante que más allá de la contextualización, el análisis de las relaciones de poder que atraviesan transversalmente la literatura de ciencia ficción escrita por mujeres, tanto como discurso en sí mismo como en su ubicación en un entramado dialógico más extenso, es fundamental para desentrañar su potencia político-estética como producto cultural.

Finalmente, Sara Molpeceres (2021) también realiza un análisis feminista de la obra de Aldunate, particularmente de *Del cosmos las quieren vírgenes*, en el que se centra en la reconfiguración de los mitos clásicos y bíblicos como medio para hablar del rol de la mujer chilena en su contexto. También resulta relevante que bosqueja un vínculo con el lenguaje como estructura simbólica que sustenta el conocimiento y su intercambio, al asegurar que tanto los mitos como la ciencia ficción son medios narrativos de semejantes características. Aunque el foco del análisis no se encuentra en esta relación, da pie a pensar los mitos y la ciencia ficción no sólo desde una relación dialógica, sino también en relación con la construcción de otros tipos de discursos y las posiciones que han ocupado en un campo atravesado por relaciones de poder.

Angélica Gorodischer

En lo que respecta a Angélica Gorodischer, como se mencionó anteriormente, la estudiosa más destacada de su obra es Graciela Aletta de Sylvas, quien publicó en 2009 *La aventura de escribir: La narrativa de Angélica Gorodischer*, originalmente una tesis de doctorado que se vincula con un artículo de la misma autora que también se retoma: *Ser mujer en la escritura de Angélica Gorodischer* (1999). Si bien la obra de De Sylvas, por su fecha de publicación, únicamente tiene en consideración la obra de Gorodischer hasta 2008, se trata del estudio más ambicioso y amplio que existe sobre la escritora argentina, además de analizar su estilo de escritura e innovaciones técnicas, así como la ubicación de la autora en un contexto escritural, considera la relación entre sociedad y escritura, con atención en la historia, el género e incluso en las relaciones de poder, aunque desde marcos teóricos y conceptuales distintos.

De Gorodischer, De Sylvas destaca una característica que será germen de lo que en esta tesis se vincula a la potencia político-estética del lenguaje y, particularmente, del discurso literario: su creatividad no sólo para apropiarse de un género menor, sino también para construir expresiones originales que dieran cuenta de una realidad otra, que reconfiguran sistemas de significación para dar pie a lo que en la presente tesis se considera una fracturación y desarticulación del sentido dominante (binario y normativo), en un esfuerzo que aquí se define como “performativo”. Desde esta reconfiguración del lenguaje, que involucra no sólo el vocabulario, sino también la construcción de personajes, espacios y tramas, se sirve la autora para el repensar temáticas específicas como los roles de género, la feminidad, la masculinidad y las disidencias, la dictadura y, en general, la historia, la modernidad (De Sylvas, 2009).

Al respecto, De Sylvas concuerda con la caracterización preliminar que se realizó sobre la ciencia ficción latinoamericana y, en general, sobre la ciencia ficción blanda en páginas anteriores: Gorodischer prioriza la reflexión cultural y social, para lo cual utiliza las posibilidades especulativo-filosóficas propias del género. Un caso particular lo constituye *Kalpa Imperial* (1982-83), ya que en sí mismo conforma una parábola del poder y los sistemas de dominación de orden patriarcal y es recuperado por la autora como una alegoría política *sui generis* en tanto, en aquel momento, constituía una de las obras más experimentales de Gorodischer en forma y fondo. Sin embargo, además de que De Sylvas no considera la obra como ciencia ficción, a diferencia de otros críticos, alude a estructuras de poder en términos de las relaciones institucionales y jerárquicas que se proyectan en la obra, no así respecto a la posición del discurso literario en un entramado de poderes o en la construcción de relatos contradominantes desde las posibilidades de reconfiguración de sentidos que ofrece la propia literatura.

Asimismo, la sexualidad y el género son dos temáticas ampliamente abordadas por Gorodischer como medios para la desarticulación de las estructuras la regulación de conductas y posiciones sociales de hombres y mujeres (De Sylvas, 2009 y 1996; Yannoupolus, 2018-a y 2018-b; Cano, 2004; Sparling, 2017; Suárez Hernán, 2019; Ferrero, 2005; Molina Gavilán, 1999).

Posiblemente, se trate de la temática que se mantiene más constante y con la que experimenta de forma más patente Gorodischer a lo largo de su obra, al respecto De Sylvas (2009) enfatiza el proyecto de desarticulación de las divisiones binarias de género por medio de la representación de identidades sexuales opuestas a las propias del sistema de clasificación social occidental. La reconfiguración simbólica de las representaciones dominantes se desarrolla de la mano de recursos como la inversión de géneros, la ambigüedad sexual, el hermafroditismo y la androginia, o la invención de otros géneros y sexos.

Así, la experimentación poética, porque De Sylvas nombra a la escritura de Gorodischer “un laboratorio poético”, se convierte en una piedra angular de una propuesta política-filosófica. Desde esta misma postura, se puede afirmar, a manera de supuesto, que Gorodischer se traslada al ámbito de la performatividad del género y desentraña la construcción cultural tanto de éste como del sexo a través de la construcción de un imaginario atravesado por la ciencia ficción.

De esta forma, estos acercamientos sientan las bases para el empleo de un aparato crítico que permita visualizar, ejemplificar o problematizar los nexos entre la literatura de Gorodischer y la teoría social de género como dos entramados discursivos confluyentes, es decir, no sólo en relación con las representaciones, sino como hechos discursivos implícitos en una red de imbricaciones. En este sentido, aunque la autora recurre también a Foucault para el análisis de dinámicas de poder representadas en la obra, realiza tal ejercicio con miras a observar jerarquías, sin tener en cuenta que el propio discurso literario se inserta en una serie de dinámicas de poder y que tolera una reformulación de un texto base (realidad sociocultural) en una acción igualmente política.

Al respecto, la representación de la mujer también es clave en la propuesta literaria de la autora y se ha mencionado que ha constituido un punto de quiebre en la ciencia ficción escrita por mujeres. En Gorodischer, ésta se construye a partir de la ideación de mundos otros, poblados por “mujeres transgresoras (...) que desafían las leyes implícitas del discurso patriarcal que, durante siglos, proclamó la inferioridad de la mujer” (De Sylvas, p. 16, 2009), es decir, desde dicha

reconfiguración simbólica se propone también un punto de enunciación alterno, a partir del cual se exploran el rol de la mujer en sociedad y los procesos de construcción de su identidad: “Las mujeres en la obra de Gorodischer rompen con los estereotipos femeninos, son aventureras, locas lindas, brujas, soñadoras, pero nunca “mujeres prácticas y cumplidoras”” (De Sylvas, p. 169, 2009) y, en obras posteriores, también ladronas y villanas, que coloca en situaciones de contraste, paradoja, antítesis o contrasentido, que se oponen a los parámetros de la norma (moral, estética, política, lingüística).

En el caso de Gorodischer, la escritora se identificó abiertamente con el movimiento feminista y el análisis de su obra tiende a establecer una relación igualmente directa entre su propuesta literaria y las propuestas feministas, sin que de por medio existan esencialismos sobre la relación “escritura de mujeres-feminismo-femenino” o adscripciones forzadas como ocurre con escritoras anteriores y posteriores. De esta forma, la mayoría de artículos recuperados se centran en el análisis de las formas que adquiere la subversión de los roles de género en sus obras, ya sea por medio de la comicidad y la parodia, como elementos intrínsecamente relacionados con el *novum* o con la construcción de hilos e imágenes narrativas que producen extrañamiento y reflexión, pero también como pretexto para sustentar la adaptación de géneros menores, emparentados con la cultura popular, en lo que se ha dado por interpretar como un refuerzo de su postura política (Yannoupolus, 2018-a y 2018-b; Cano, 2004; Sparling, 2017; Suárez Hernán, 2019; Ferrero, 2005; Urraca, 1995; Bailey, 1983). Asimismo, en esta transgresión-adopción de géneros menores, se ha observado que recurre al empleo de un bagaje simbólico propio del contexto, en concordancia con lo expuesto por López Pellisa (2020) en relación con la literatura de ciencia ficción latinoamericana: sociedades distópicas (y utópicas) tropicalizadas, cuerpos artificiales de una cotidianidad latinoamericana fantástica y maravillosa, planetas antipatriarcales o incluso diosas y matriarcados (Molina Gavilán, 1999; Sparling, 2017), en un reto a la interpretación ontológica de la otredad e incluso de la propia norma (la masculinidad y la sociedad patriarcal, por ejemplo), postura, que no obstante, ha llegado a ser calificada de “burguesa” (López

Rodríguez, 2009). Si bien no se concuerda con tal afirmación, sí en que es necesario cuestionar el discurso feminista, de forma contextualizada, tal como lo enuncia el propio feminismo (hooks, 2021), a fin de comprender los rejugos de poder de los que es partícipe, en este caso, la obra de Gorodischer y las demás autoras del corpus.

Respecto a la relación entre tecnología y género, que es muchas veces dejada de lado, Suárez Hernán (2019) encuentra que la autora se sirve de la parodia del discurso científico y, en ocasiones, de la propia tecnología para cuestionar el régimen de verdad de la modernidad, sustentado en la ciencia y la objetividad. El texto de Suárez Hernán recupera cuatro obras de Gorodischer: *Opus Dos* (1967), *Bajo las jubeas en flor* (1973), *Trafalgar* (1979) y *Kalpa Imperial* (1983/84), de las cuales considera que “contribuyeron de manera importante al desarrollo de la ciencia ficción argentina en los años sesenta” y esta ciencia ficción, característica que difundirá la propia Gorodischer con su obra, se distingue por la reflexión en torno que realiza en torno a América Latina y a Argentina, en particular, así como por las críticas que emite contra el colonialismo, que, por lo tanto, se trasladan al androcentrismo y el eurocentrismo.

Como ya se mencionó, aunque se encontró que la atención que se ha dedicado a la autora ha sido mucho mayor, la mayoría de los artículos dan mayor relevancia a la categoría de género, sin problematizar con otras categorías que se intersecan en su obra. Así, se abordan las relaciones de poder, categorías intrínsecamente asociadas con género y feminismo, así como con el devenir histórico de América Latina, se abordan de forma complementaria, pero no necesariamente paralela, en el sentido de que tengan igual peso constitutivo que el género como categoría de poder y discursiva, aunque sí se destacan como parte fundamental de su propuesta literaria. De igual manera, se tiende a una reivindicación en un sentido algunas veces contrahegemónico, otras el esfuerzo se dirige a su incorporación al canon hegemónico: por ejemplo, en el caso de Cano (2004) realiza un estudio comparativo entre Gorodischer y Borges, para concluir que Gorodischer invierte las estrategias narrativas de Borges, en una postura poética explícita, mientras que

Murphy (2009), habla de anti-cuentos de hadas, es decir, de una inversión de la tradición literaria en Gorodischer.

Los puntos anteriores facilitan la elaboración de la noción de que la literatura de ciencia ficción de Gorodischer es especulativa: un reflejo, una imagen inversa, o incluso una imagen absurda y esperpéntica, si esa especulación se acerca más a la tradición hispánica, en que la mirada y el cambio de perspectiva, que involucra un uso situado del lenguaje, así como la recreación de fórmulas tradicionales, son sus nodos articulares.

Daína Chaviano

La obra de Daína Chaviano, cuando ella se localizaba en Cuba, se centró en gran medida en la ciencia ficción, posteriormente, aunque conservó muchas de sus características, tuvo un periodo en que fusionó elementos de la ficción especulativa con el realismo. Por estas razones, se consideran artículos abocados a este periodo. Así, en primer lugar, se localizó un artículo sobre *Los mundos que amo*, de Pedro Porbén (2012), donde se localiza la primera caracterización de la ciencia ficción de la autora que abona a sumar a la definición, muy general, de las delimitantes discursivas de la ciencia ficción del periodo y posteriores: acentúa las denuncias sociales presentes en la novela en relación con su contexto de producción, tales como el estado de precariedad en que se encontraba Cuba tras la revolución, los programas de alfabetización que sirvieron como estandarte nacional, la inversión de esquemas de poder por medio de la representación de personajes femeninos y la crítica a las ideas de progreso.

Asimismo, su análisis cuenta con la particularidad de que articula las propuestas de Donna Haraway sobre ciencia ficción, en relación con la exploración de los mundos posibles en un contexto configurado por la tecnociencia transnacional y la creación de nuevas narrativas de orden mitológico en relación con la producción de un régimen de verdad y en contraposición a los mismos, desde la propia ciencia ficción. Destaca, asimismo, que inserta la obra de Chaviano en el contexto de la cultura popular, es decir, como un discurso transformador, resistente, anti-falocentrista, que fue ejecutado desde su aparente inofensividad. Así, afirma que *Los mundos que*

amo habla, en tanto fenómeno editorial y novela de ciencia ficción, de la necesidad social de transformación articulada desde la cultura popular (la fama que alcanzó el libro en el territorio cubano es muestra de ello, asegura el autor). En concordancia con lo anterior, analiza los cambios en el espacio de la cultura cubana que tuvieron lugar a partir de dicha novela, en particular de su versión en fotonovela, considerada por el autor como un cuestionamiento en sí mismo a las estructuras literarias tradicionales y a la jerarquización de género de forma arbitraria. Destaca que coloca el énfasis de su análisis en género, sexualidad, políticas de afectos y rol de la ciencia ficción en la alfabetización, a partir de un marco conceptual sustentado en aportaciones de Antonio Gramsci, Gilles Deleuze y Luce Irigaray, Judith Butler y Raymond Williams, es decir, que guarda coherencia epistemológica con la postura general de esta tesis.

Por otro lado, Robin MacAllister (2006), en el análisis que realiza de la misma obra, enfatiza los elementos tecno-científicos, es decir, los motivos propios de la ciencia ficción, como el viaje en el tiempo que realiza la protagonista, en relación con el pasado, el presente (de la novela) y un futuro prospectivo y respecto a lo que podría considerarse una propuesta especulativo-filosófico de la autora en torno a las posibilidades de la humanidad de trascender sus limitaciones actuales (lo que también puede leerse en términos de superar un contexto político adverso, como se verá posteriormente). En términos generales, también se sirve del recurso del extraterrestre para indicar las posibilidades de existencia de un mundo otro. En otros términos, los textos se centran en encontrar, de forma implícita o explícita, los nexos entre transformación y crítica social, y ciencia ficción como género. En este orden de ideas, no obstante, resulta relevante incorporar la relación entre utopía y distopía, en tanto sistemas de pensamiento que se trasladan a la ficción o, mejor dicho, que en su función política se han servido del discurso literario.

Respecto a *Fábulas de una abuela extraterrestre*, Mora Vélez (1994), en primer lugar, define la obra como ciencia ficción humanista. Si bien en la presente tesis se afirma que las obras utópicas que aquí se presentan confirman cierta legitimación de la ciencia y el discurso de

progreso, incluso desde una perspectiva centrada en su reapropiación para servir a la igualdad social, Mora Vélez argumenta que propone una visión crítica de la ciencia y el progreso, de acuerdo con las cuales reformula su papel, al proponer la creación de una ciencia en función del bien social, a partir de la solidaridad, el amor, la libertad e incluso la multiculturalidad. En este sentido, la obra de Chaviano recupera elementos éticos que se acercan a posturas decoloniales y del sur, incluso feministas en tanto colocan al centro categorías históricamente marginales, como el cuidado del otro o la ternura, lo cual implica necesariamente una formulación situada.

Autoras de fin de siglo

Respecto a las autoras de lo que en esta investigación se denomina *Crisis de fin de siglo*, se recuperaron seis artículos, que en su totalidad abordan la obra de ciencia ficción de Carmen Boullosa, casi siempre en términos comparativos respecto a otras autoras. El tema que se desarrolla con principal interés en estos estudios es la relación entre ficción e historia; sin embargo, tales análisis se llevan a cabo con énfasis en la historia, en una transposición de los elementos históricos a la ficción, no así en los procesos de clasificación inherentes a cada contexto, que es uno de los objetivos de esta investigación. Por otro lado, no se encontraron textos académicos sobre *En otras dimensiones* de Manu Dornbierer; aunque sí sobre sus textos de temáticas políticas, los cuales se descartaron porque no abonan a la presente investigación.

Carmen Boullosa

En términos que difieren entre sí, pero que se centran en el mismo fenómeno, los artículos localizados sobre la obra de ciencia ficción de Boullosa, específicamente *Cielos de la Tierra*, se centran en las tensiones entre la representación del devenir de la historia y en uno o varios proyectos utópicos que han fracasado cíclicamente, o que incluso, sin dejar de mostrarse como discurso de progreso, para alcanzar un supuesto horizonte de igualdad, han servido al fin opuesto, la diferenciación o la subordinación del Otro. Así, mientras Carrillo Juárez (2015) muestra el fracaso del proyecto educativo de los franciscanos en relación con la realidad histórica y sus

condicionantes (como la resistencia de la identidad indígena), Diana Sofía Sánchez (2009) subraya el fracaso de tres proyectos utópicos, durante la colonia, en los años noventa y en el futuro, Anna Reid (2007) observa los mecanismos de control y vigilancia que se encuentran al centro de un proyecto utópico y necesariamente conducen a una distopía, con lo que se perpetúan modelos históricos de resistencia, destrucción y reconstrucción, a su vez Spires (2016) liga el progreso industrial y los modelos económicos, en contraposición a otros modelos sociales, como una crítica que, en relación con lo anterior y la revisión de la obra, pueden relacionarse con la modernidad y formas patriarcales de poder, cuya estructura es inherente a su fracaso y a su continuidad cíclica.

Respecto a la relación entre memoria e historia, la obra de ciencia ficción propone una reescritura de las narrativas oficiales, desde una perspectiva crítica de la historia latinoamericana, a partir de tres líneas históricas, en una propuesta que se contrapone explícitamente a las perspectivas coloniales y neoliberales, y que muestra a manera de advertencia la posibilidad de colapso de la civilización; así, la memoria, en contraposición a la historia, funciona, a partir de la narrativa como un mecanismo articulador de una historia fragmentada, que imposibilita conocer un pasado articulado y que, por lo tanto, ante la falta de cohesión de un sistema altamente desigual e inestable, produce un futuro igualmente fragmentado, e incluso hiperfragmentado, al grado de la desintegración social y cultural total (Pfeiffer, 1999; Durán, 2000; Spires, 2016; Reid, 2007; Sánchez Hernández, 2009; Carrillo Juárez, 2015).

Autoras del siglo XXI

En esta etapa, se considera a Samanta Schweblin y Pola Oloixarac. Al momento de la búsqueda, se encontraron otros cinco textos académicos recientes, sin embargo, cuatro abordan su obra más conocida: *Las teorías salvajes*, que, aunque con un trasfondo filosófico profundo, que se centra en la producción de conocimiento en la academia, no es ciencia ficción, por lo que se descartaron. En lo que respecta a Samanta Schweblin, que complementa el tercer periodo de la ciencia ficción,

o la nueva ciencia ficción, al momento en que se concluyó el estado del arte se localizó un artículo de López-Pellisa, quien realiza un estudio comparativo desde la mitología.

Pola Oloixarac

El artículo *A “New Continent of Data”: Pola Oloixarac’s Dark Constellations and the Latin American Jungle Novel* (Bieke Willem, 2020) es revelador respecto a algunas de sus características de la ciencia ficción de la autora. Willem trata la novela como un documento de carácter social e histórico; para ello, recurre a la definición de novela proporcionada por González Echevarría, quien asegura que “often assumes [the form] of a given kind of document endowed with truth-bearing power by society at specific moments in time” (p. 130), lo cual es particularmente útil al enfoque aquí adoptado. Asimismo, refiere al tratamiento que la autora hace de personajes del género femenino, pero se centra en el análisis de la representación tecnológica, el uso de datos y, sobre todo, la hipertextualidad como nuevas formas de estética literaria inherentemente ligadas a la nueva era, donde los límites entre lo virtual y lo digital tienden a desvanecerse. En este caso, este análisis carece de un vínculo entre los procesos clasificación y la historia de la ciencia positiva que se encuentran implícitas en la novela.

Samanta Schweblin

Teresa López-Pellisa (2022), en su artículo “El síndrome de argos, de Mercurio y de Antígona en la era digital: Andra Salgado, Samanta Schweblin y Mónica Ojeda” dedica unas páginas al análisis de dos novelas de Schweblin: *Kentukis* y *Nefando*. En el caso particular de la primera novela, la analiza en relación con el síndrome de argos, que refiere a la hipervigilancia digital, donde el voyeurismo se impone sobre la privacidad. En términos generales, interesa la reflexión que realiza en torno a la tecnología y las relaciones interpersonales; para la presente tesis, se recupera el tema en relación con los mecanismos de biopoder y biopolítica, que se proyectan a lo largo de la narrativa.

Análisis crítico y posibles aportaciones

La revisión de literatura fue clave para localizar el punto de inserción de esta investigación. Este primer acercamiento analítico mostró, por un lado, un creciente interés por la ciencia ficción como campo de reconfiguración simbólica de lo social (desde una perspectiva humanista o especulativa), pero también evidenció que hay importantes vacíos en la literatura académica sobre ciencia ficción latinoamericana escrita por mujeres, particularmente respecto a un abordaje desde el discurso y el feminismo interseccional. Así, aunque en páginas anteriores se hizo un recuento de los hallazgos realizados durante dicha exploración, es necesario problematizarlos en relación con el objetivo de esta investigación, lo cual se realiza a continuación.

La ciencia ficción como forma marginal de hablar sobre la marginalidad

En primer lugar, la evolución del término ciencia ficción, desde un subgénero o género menor hasta un macrogénero, que abarca literatura, novela gráfica, cine, televisión e incluso medios de comunicación como la prensa, más que en ningún otro momento de la historia, refleja una fuerte relación con la cultura de masas. Aunque, como se ha enfatizado antes, descifrar la relación de la ciencia ficción escrita por mujeres con un macrogénero de la cultura de masas no es el objeto de este estudio, resulta pertinente ubicarlo dentro del mismo, en la medida en que la ciencia ficción no puede ser considerada un género literario tradicional en la actualidad, como tampoco lo fue en el siglo XX, aunque sí gozará de cierto prestigio.

En este sentido, para esta investigación, cobra relevancia el enfoque de Rieder (2010) en torno al estudio de la ciencia ficción, quien especifica que esta se ha diversificado y enfatiza los procesos de apropiación por parte de diversos grupos de la sociedad. Aunque hasta cierto punto se reproducen en su formato tradicional, son también herramientas de comunicación, es decir, de producción de significado desde la marginalidad, desde lo otro. En términos generales, a este estudio interesa esta apropiación, por parte de mujeres latinoamericanas, es decir, desde la escritura marcada por una corporalidad, en un contexto de desigualdad exacerbada. En otras

palabras, el hecho de que la ciencia ficción escrita por mujeres continúe siendo marginal en un contexto en que se da una amplia relevancia social a este macrogénero implica una serie de desigualdades estructurales, que vale la pena explorar, para comprender el punto de enunciación y producción de sus obras. En este sentido, la aportación de este estudio se dirige precisamente a desentrañar cómo la perspectiva escritural se vale de los elementos propios de este género para abordar la realidad latinoamericana, aspecto que no se vio suficientemente reflejado y mucho menos sistematizado en los recursos recuperados.

Ciencia ficción, ciencia y su relación con planteamiento utópicos o distópicos

Por otro lado, si bien quedaba implícita la relación entre ciencia ficción y ciencia, la revisión de literatura permitió un acercamiento más preciso a esta cuestión. La tecnología y la innovación, las ideas de progreso planteadas en las obras de ciencia ficción, por un lado, pueden servir como estandarte de una sociedad capitalista y tecnocrática; por otro lado, pueden llegar a servir como puntos de enclave de problemas profundos y críticas, veladas bajo proceso de metaforización y ficcionalización, sobre problemáticas sociales concretas o en contra del proyecto.

Este aspecto tampoco es el principal en la presente tesis; sin embargo, da luces sobre una relación profunda entre diversos aspectos que cruzan las obras de ciencia ficción escritas por mujeres, según se ha observado hasta el momento: corporalidad y los procesos de clasificación propios de un contexto histórico van de la mano de los procesos de desarrollo o, mejor dicho, de los proyectos sociales la innovación y el progreso. Sin embargo, sí resulta de interés observar cómo las mujeres escritoras reflejan y proyectan la tecnología y la ciencia en sus obras.

En las obras de ciencia ficción clásica, las utopías, sirven como medios para proponer proyectos civilizatorios sustentados en la idea del progreso tecnológico o científico. La ciencia y la tecnología, históricamente, han servido también como discursos, que atraviesan distintos dispositivos culturales, para naturalizar y universalizar discursos biologicistas sobre la mujer y la otredad. Esta revisión del estado muestra una brecha en este aspecto: no se analiza

suficientemente esta relación que sí está implícita en las obras, específicamente las de Pola Oloixarac o, de forma más velada, las de Angélica Gorodischer.

Perspectiva masculina/masculinizante de utopía y distopía

Gran parte de la literatura revisada aborda las narrativas de ciencia ficción desde una perspectiva, en la omisión o la falta de énfasis, des-autoriza las contribuciones de las mujeres escritoras en torno a la utopía y la distopía como propuestas de pensamiento. Aunque algunos estudios reconocen el papel del género en estas narrativas, no siempre abordan cómo estas obras articulan representaciones alternativas a un patriarcado uniformizante desde una perspectiva situada, es decir, que relacione tales planteamientos con la ubicación sociocultural de la autora. De esta forma, recuperar los planteamientos que realizan las autoras en sus obras sobre género, tecnología, memoria y poder permitirá abordar desde otra perspectiva planteamientos utópicos y distópicos derivados del contexto latinoamericano.

Énfasis en la tradición masculina del género y omisión de las escritoras

Por otro lado, también destaca que textos muy recientes, de 2017 a la fecha, evidencian una persistente invisibilización de las escritoras de ciencia ficción en América Latina, tal es el caso de Alvarado, que se discutió anteriormente. La omisión por sí misma da pistas de un sistema de exclusión estructural, que no sólo tiene lugar a nivel del producto artístico o de la cultura de masas, sino también a nivel de la academia y sus mecanismos institucionales de legitimación del conocimiento. Así, sorprende que a estas alturas se den este tipo de omisiones de forma sistemática, aunque algunas veces velada.

En este sentido, estudios como el que se desarrolla en estas páginas, que visibilizan, en la medida de sus posibilidades, las creaciones de mujeres se vuelven indispensables para compensar los procesos de exclusión. En relación con lo anterior, llama la atención que autores como Alberto Chimal (2019) hablen de un *boom* de la ciencia ficción y de la literatura especulativa en general en Latinoamérica, cuando la información sobre autoras emergentes, al menos desde la academia,

se produce de manera muy gradual. Mientras que Claudia Salazar (2022), especifica que tal *boom* editorial parece desarrollarse sólo en términos de mercado editorial, no en el ámbito de la investigación académica, lo que explicaría la disparidad entre ambos contextos. A lo anterior, cabría añadir que, durante la exploración por categorías, los estudios sobre literatura canónica de ciencia ficción siguen siendo predominantes y se siguen produciendo de forma continua.

Falta de enfoque interseccional e invisibilización de problemáticas de género

Por último, los artículos localizados sobre ciencia ficción abordan el género sin tener en cuenta otros elementos de intersección social, como los procesos de racialización o de clasificación, al menos no de manera explícita, como un todo que delimita un conjunto de posiciones en un entramado de poderes y discursivo.

Por otro lado, cabe mencionar que algunos autores incluso olvidan hablar de la reconfiguración de los personajes femeninos, en obras que tienen esta como su principal característica. Lo anterior implica una cierta invisibilización de estas problemáticas, así como una negativa a recurrir a la problematización de las utopías y las distopías a partir de la categoría de género, lo cual tiene implicaciones claras en cuanto a discurso interpretativo suscrito a un campo específico de generación de conocimiento.

Conclusión

Aunque el estado del arte es mínimo, al menos en relación con la primera dimensión, se considera que se trata de una muestra representativa. En general, se encontraron brechas a las cuales es posible aportar, desde una posición humilde, a los estudios socioculturales. De forma más específica, la tesis trata de abonar a la subsanación de dichas brechas por medio de los siguientes ejes, los cuales fue posible constatar por medio del estado del arte:

- A. El análisis de la ciencia ficción como discurso y, por tanto, como producción política situada.

- B. Con base en la integración de análisis crítico del discurso con perspectiva feminista interseccional, lo que permite centrarse en la triple marginalidad inherente a los procesos de escritura y también de a propia escritura como un discurso situado con características específicas.
- C. Por medio de la construcción de un discurso académico a contrapelo al canon literario, sobre las escritoras y sus obras, quienes históricamente han sido desautorizadas, invisibilizadas e incluso borradas del canon. Asimismo, autores como John Rieder (2017) y Teresa López Pellisa (2020) prevén que la ciencia ficción, en tanto macrogénero, continúe su desarrollo de manera exponencial (lo cual ya se vislumbra y se relaciona con fenómenos como el creciente uso de IA o los discursos tecnocráticos neoconservadores de figuras como Elon Musk); en consecuencia, cobra vital relevancia incorporar una visión heterogénea en torno a su producción, a fin de combatir los procesos hegemónicos de producción de significado.

Capítulo II

Propuesta teórico-metodológica

Marco teórico

El marco teórico que aquí se presenta está compuesto por tres elementos: a) los conceptos que permiten delimitar cómo se entienden en esta investigación la ciencia ficción y, más particularmente, la utopía y la distopía; b) una propuesta operativa que conjuga análisis crítico del discurso feminista (ACDF) e interseccionalidad, y c) las categorías de análisis seleccionadas: los procesos de clasificación inherentemente vinculados a género, donde se incluye el concepto de escritura de mujeres. Por fines prácticos y a fin de lograr una mejor interrelación de los elementos, se ha optado por presentar el marco teórico desde un punto de partida de carácter deductivo, es decir, parte de la generalidad de los conceptos que permiten la caracterización de las obras del corpus para concluir con los conceptos operativos de análisis, en otras palabras, van desde los conceptos operativos en torno a la forma hasta aquellos que refieren al fondo.

Teoría literaria

En esta primera sección del marco teórico se compone de dos elementos. Por un lado, se define la ciencia ficción desde las aportaciones de John Rieder (2010); por otro, se delimitan muy brevemente los términos de utopía y distopía a partir de Darko Suvin (1977), Ángel Moreno (2010), Mario Cacciari (2016) y Estrella López Keller (1991).

Ciencia ficción

A pesar de que la tradición literaria más conservadora define a la ciencia ficción como un género menor o un subgénero de la literatura fantástica, en la actualidad es posible hablar de un macrogénero, el cual, de acuerdo con John Rieder (2017), forma parte de un sistema de géneros de la cultura de masas, que incluye la novela y el cuento detectivescos, el romance moderno, el

western, el horror y la fantasía, que, a su vez, se han trasladado a otros formatos más allá de lo impreso, por ejemplo, el cine y la televisión (p. 12). Aunque estos últimos soportes discursivos no son considerados para la presente investigación, es importante tener en cuenta que la ciencia ficción, dentro de la cual se insertan las obras de ficción utópica y distópica del corpus, es un terreno que ha cobrado gran relevancia en las últimas décadas, lo cual es visible en el *boom* que ha tenido lugar desde los 70, e incluso de los 60, con la popularización de libros, cómics y series de televisión, que tuvo efectos de internacionalización y adaptación gracias al fenómeno de globalización que se originó en la Segunda Guerra Mundial, los cuales también se trasladaron al ámbito latinoamericano y que se relacionan, en términos llanos, con la transformación del espacio geopolítico y la creación de proyectos de futuro o reacciones críticas y prospectivas del presente.

Para Reider (2017), la ciencia ficción es histórica, no tiene una esencia unificadora y sus textos guardan una relación dialógica con otros textos del macrogénero, desde una perspectiva tanto asincrónica como sincrónica: así, por ejemplo, en *Las constelaciones oscuras*, de Pola Oloixarac, hay referencias a la cultura de décadas anteriores relacionada al *boom* tecnológico y de la ciencia ficción. El énfasis que coloca el autor estadounidense en los procesos históricos que han dado lugar a la conformación del género es de utilidad para reforzar dos características fundamentales del presente estudio: su enfoque comparativo a través de un arco temporal y el énfasis que dedica al contexto desde el análisis crítico del discurso feminista requieren una perspectiva de la ciencia ficción que se enfoque en su evolución y, por tanto, permita visualizar su estado actual. Además, al insertar a la ciencia ficción en un sistema de macrogéneros, que se caracteriza por que sus límites son difusos o por la influencia recíproca de géneros, facilita su aplicabilidad al ámbito latinoamericano, cuyo canon no se ciñe a las características de la ciencia ficción de origen anglosajón, ya que introduce elementos propios de su tradición, tales como lo real maravilloso o el realismo mágico. En este sentido, esta definición también es un elemento clave para su ubicación en términos no sólo contextuales, sino también formales.

También destaca que cuando Rieder analiza los procesos en que determinados contextos históricos y culturales se manifiestan e interfieren en la conformación del género de la ciencia ficción. Además, el autor desarrolla el término de “comunidades de interpretación” para referirse al fenómeno de bifurcación que ha tenido lugar desde los setenta en la ciencia ficción, ámbito donde a la par se han desarrollado franquicias comerciales y “el registro no hegemónico y de resistencia” (Rieder, 2017, p. 139), que, a diferencia de la subcultura de ciencia ficción tradicional, es decir, blanca, masculina y joven, se compone también de mujeres, así como de diferentes grupos etarios y grupos étnicos. Es decir, la subjetividad y la construcción de productos culturales desde diferentes comunidades también son aspectos destacables de la obra de Rieder, ya que dota a estos de primordial relevancia en la configuración del macrogénero. Así, la escritura de mujeres corresponde a una comunidad interpretativa, que tiene lugar mediante la apropiación, reconfiguración e incluso yuxtaposición de procesos de significación propios del discurso de ciencia ficción y que implícitamente refiere a posiciones situadas.

Por otro lado, en la actualidad, definir la ciencia ficción en términos muy específicos es una tarea imposible; la dificultad subyace en que, a diferencia de épocas anteriores, carece de carácter prospectivo; esto es, no se puede hablar de un germen de futuro cuando los desarrollos tecnológicos han alcanzado en gran medida aquello planteado originalmente en términos de ficción, lo cual es particularmente cierto al abordar obras de la denominada *Era de la biotecnopolítica*, donde se habla de implementos de recopilación de datos biométricos o para la vigilancia en el espacio privado. Sin embargo, como se afirmó anteriormente, detrás de toda obra de ciencia ficción, existe un elemento (motivo, argumento, personaje) relacionado a la ciencia, aunque este ya no produzca extrañeza, esté naturalizado o refiera más a un paradigma de pensamiento. Así, el término ciencia implícito en este género involucraría, no obstante, una revisión de este aspecto y sus proyecciones en el discurso, ya que el propio Rieder, quien cita a Raymond Williams, especifica que los valores de progreso científico, racionalidad e incluso utopía se modifican con los procesos históricos a los que aluden. Aunque explorar directamente la

resignificación de dichos valores en un arco temporal no es el objetivo de este trabajo, sí se llevará a cabo de manera paralela al análisis del discurso con base en los conceptos teóricos que se emparentaron para este caso en particular con el feminismo interseccional. Esta vinculación entre discurso, construcción de conocimiento, progreso científico, ciencia ficción y feminismo es particularmente relevante en tanto el discurso de la ciencia, incluso el ficcionalizado, es el medio por excelencia para la conformación de regímenes de verdad para la clasificación social. La ciencia ha sido el brazo derecho de la modernidad para imponer un esquema binario normativo, de acuerdo con el cual el extremo “otro”, externo, del máximo binomio corresponde a lo femenino, al Sur, a lo sensible, a lo dominado. En este sentido, cabría la posibilidad de que la literatura latinoamericana de ciencia ficción, no sólo la escrita por mujeres, sino en su totalidad, sea tan bien femenina dentro de un pensamiento dicotómico de esta índole. Más allá de lo anterior, el discurso científico y de ciencia ficción (Asimov, con su cuento Satisfacción Garantizada, es un ejemplo) ha construido sesgos sobre los cuerpos y los géneros, con lo cual ha beneficiado, en su corriente clásica, la naturalización de la diferencia: El cuento “Satisfacción garantizada” de Isaac Asimov es un ejemplo de lo anterior, ya que la protagonista es caracterizada como “histórica” y necesitada de la valoración masculina, que busca en un robot, el cuento termina con la frase: “Mire, Peter, las máquinas no se enamoran. Pero..., a pesar que no tienen remedio y por mucho que nos horrorice..., ilas mujeres sí!” (p. 14). La ciencia ficción femenina y escrita por mujeres, como parte de un entramado discursivo amplio (macro, incluso), diálogo directamente con este discurso y lo negocia, de ahí la relevancia de prestar atención a los elementos tecnológicos, científicos o que aludan al conocimiento, y, por tanto, su clasificación como ciencia ficción, dentro de un macrogénero dinámico.

Utopía y distopía

Una vez realizada tal caracterización general de la ciencia ficción, necesaria dado que se trata del marco dentro del que se incluyen las ficciones utópicas y distópicas consideradas para la investigación, es preciso proseguir con la definición de otros dos conceptos operativos

fundamentales: utopía y distopía, que se precisarán a partir de las aportaciones de Estrella López Keller (1991) y de Ángel Moreno (2010).

Utopía, del griego *ou* (no) y *topos* (lugar), y distopía, del griego *dis* (prefijo que denota negación o contrariedad) y *topos*, son conceptos que se encuentran interrelacionados al grado de que el segundo puede ubicarse, en una línea temporal, como una respuesta directa al primero, al menos en el ámbito específico de la ciencia ficción. Para Estrella López Keller (1991), la distopía equivale a una manifestación de la decadencia de la utopía como sistema de pensamiento que refiere a la construcción de un orden social ideal. La transición de la utopía a la distopía como medio simbólico para la reconfiguración de un orden social, señala la autora, tiene lugar a principios del siglo XX, con el quiebre de “la fe en el progreso” (p. 7) y de la esperanza en la ciencia. Como parte de esta transformación, la confianza en el proyecto civilizatorio occidental se derrumba y el miedo ante un panorama social decadente se incrementa.

En relación con lo anterior, destaca que, para la autora, además de sistemas de pensamiento, la utopía y la distopía son “géneros político-literarios”. Tal aportación se enfatiza, dado que suma a la investigación elementos que abonarán a establecer una relación entre el discurso literario y el entramado de poder que permea las obras seleccionadas, además de que constituye un nexo directo para problematizar la relación entre literatura y política, tras concluir la construcción del arco temporal.

En primer lugar, la utopía refiere a “una larga tradición de pensamiento sobre la sociedad perfecta” (p.8), en la cual la armonía corresponde al valor dominante. Esta, sin embargo, alude con frecuencia a modelos de organización social terrenales que son irrealizables, aunque sí, son construidos como posibilidades deseables (la autora cita como ejemplo la república ideal). “La utopía representa, pues, un sueño de perfección social” (p.8), que, no obstante, cambia de acuerdo con el contexto en que se produce el texto o discurso. En este, el anhelo de armonía, perfección, justicia y verdad se mantiene constante, aunque su significado sea igualmente variable. A su vez,

Massimo Cacciari (2016) las utopías son fundadoras de “paradigmas” e instauradoras de “ideas reguladoras” de la realidad social:

Es evidente que para Tomás Moro no se trata de fundar Utopía, ni para Francis Bacon, Nueva Atlántida. Se trata para ambos de elaborar ideas reguladoras o, mejor aún, de instituir paradigmas. (...) **¿Irreales las utopías? ¿Lógicamente “inconsistentes”?**
En absoluto: pensadas como posibles horizontes de procesos históricos concretos. (p. 72) (Las negritas son propias)

Para Cacciari (2016), las utopías, en este sentido de horizontes posibles, son prospectivas, con lo que puede establecer un paralelo con la ciencia ficción; la utopía se “desenvuelve” hacia un futuro posible, “paradigmáticamente válido”, el cual tiene la función de ordenar el presente (2016, p. 77). Las utopías, el concepto de utopía, es inaugural de la modernidad: “Lejos de ser fábula, mito, simple sueño, o de representar una nostalgia por los orígenes perdidos, la forma utópica se enraíza en el drama histórico” (p. 79). La utopía es una idea sin lugar y que, por su carácter abstracto, es moldeable y aplicable a cualquier lugar, es de “carácter global” y posiblemente sea una de las razones por las cuales devino en signo de la modernidad. La inconsistencia del lenguaje, sólo aparente, deviene mito, un halo cuasi profético rodea a la utopía. Desde una perspectiva discursiva, esta función se relaciona precisamente con la religión: un sistema, un orden, un régimen es incorporado al discurso, incluso desde la ficción, que se vale de igual manera del lenguaje metafórico, en relación con la imposición de un “reino” y la derrota de falsos profetas. En ficciones utópicas del canon anglosajón, por ejemplo, la *Trilogía de la fundación*, de nuevo de Isaac Asimov, que trata de la fundación de un reino intergaláctico fundamentado en la racionalidad como método para el progreso social, en una de cuyas tramas se debe vencer a un falso profeta cuyo poder se centra en el control de las emociones. Esta ficción utópica, por lo menos en un planteamiento general, no dista de *La nueva Atlántida* o de *Utopía*, ya referidas a partir de Cacciari (2016), citados como tratados filosóficos. Más allá de lo anterior, estos discursos

permean el orden social o son proyecciones y refuerzos de este, en algunos casos, contradiscursos, aunque escritos dentro de los mismos paradigmas de pensamiento.

En segundo lugar, la distopía corresponde a “una actitud crítica hacia las visiones felices y las elucubraciones sobre la sociedad perfecta propias de la utopía” (2016, p.11). La sociedad perfecta y armónica no es deseable, porque no tiene espacio para “la lucha, el riesgo, el peligro o incertidumbre”. Aunque la autora señala la relación de estos últimos términos con el mercado y el liberalismo económico, también se puede establecer una relación directa con el discurso y con el concepto de negociación de poderes: en un contexto homogéneo, la disputa existe pero es invisibilizada. En otros términos, para fines de esta investigación se considera que el conflicto y la lucha son necesarios para modificar la realidad social y hacer visible que esta es heterogénea, a diferencia de lo que postula la utopía, que tiende hacia el funcionalismo y a la invisibilización de desigualdades: en una sociedad utópica, al menos bajo el signo de la modernidad, las categorías sociales son estáticas, normadas por la naturalización de un deber-ser basado en la aceptación de que la idea de progreso, sustentada en la constitución de clases (de humanos). No obstante, sólo a partir del análisis se comprobará si tales afirmaciones son aplicables a las obras de escritoras latinoamericanas: desde una perspectiva situada, marginal para un orden discursivo funcionalista, ¿qué dicen las utopías y las distopías latinoamericanas escritas por mujeres? ¿Cuál es su propuesta o contrapropuesta al discurso utópico (fervientemente histórico) de progreso?

La distopía, para López Keller (1991), surge en el siglo XX, cuando se da “una descalificación global” de la utopía, al considerarla totalizadora y monopolizadora de una verdad única. Además, se alza a partir de la crítica a su carácter estático: sus sociedades son sempiternamente felices y perfectas: *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, plantea una paradoja entre la concepción de utopía: un mundo sin guerras, hambre o enfermedades, y su devenir en distopía: sin libertad ni pensamiento crítico o capacidad de agencia, donde cada uno es feliz gracias a la “soma”, la droga administrada por el estado, que sirve para que cada uno acepte su lugar (función) en el conglomerado social.

A lo anterior habría que sumar, que las obras del canon anglosajón de ciencia ficción generalmente omiten cualquier otro tipo de civilización que no sea de raigambre occidental y si hay una representación de éstas, se realiza con base en parámetros propios de la ciencia colonialista: sociedades por civilizar; mientras que las sociedades civilizadas representadas refieren a horizontes de posibilidad del propio occidente (o sociedad occidentalizada). Ese mundo feliz es el auge de una idea, la decadencia de la proyección de su aplicación (es decir, una formulación especulativa).

Otro factor que la distopía reprocha a la utopía es la decadencia de las imágenes de futuro, tanto en relación con su desaparición como respecto a su prospección pesimista. La utopía, explica la autora, quien coincide con Cacciari (2016), tiene su origen en la modernidad y las esperanzas que está colocó en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, elemento fundamental en la ciencia ficción, que posteriormente se trastocaría al corroborar sus riesgos, entre ellos, intensificar las diferencias sociales y, por tanto, los procesos de clasificación, entre ellos, el género y la racialización. Respecto al germen futurista, la autora coincide con Reider (2017): la prospección de futuro ya no es parte de la distopía, ni siquiera de la utopía, la tecnología ha superado a la imaginación. Por lo que la pregunta que subyace de fondo es cuál es el papel de la ciencia ficción cuando la prospección no es posible, la respuesta posiblemente se encuentre en la médula de la ciencia ficción blanda, humanista e incluso latinoamericana y se trata acerca de la reflexividad sobre el presente, pero ya no necesariamente en términos de futuro. Sin embargo, la pérdida de un horizonte ideal puede ser un síntoma del propio ocaso de la utopía de la modernidad y de la distopía de la hipermodernidad, que no permite pensar en el futuro.

Finalmente, en relación con lo anterior, la distopía no propone un modelo ideal, sino que señala las altas probabilidades de una sociedad indeseable y producto directo del proyecto civilizatorio occidental. En otras palabras, en la distopía “el optimismo ha cedido el paso al pesimismo” (p. 13), ante la idea de progreso, que más que conducir a la sociedad ideal dirige a la humanidad a su fin. El presente proyectado, sin embargo, tampoco es aceptable, al menos en la

mayoría de los casos, señala López Keller (1991), sino que “la distopía y utopía negativa se caracteriza fundamentalmente por el aspecto de denuncia de los posibles o hipotéticos desarrollos perniciosos de la sociedad actual” (p.15). Así, por ejemplo, en una sociedad hipermoderna, término recuperado de Gilles Lipovestky (citado por Villar Boullosa, 2016), caracterizada por la exacerbación de las características de la modernidad (hiperconsumo, hiperindividualismo, en un contexto hipercapitalista), la prospección (por el colapso económico y ambiental) necesariamente es distópica y crítica, o por lo menos de un realismo pesimista.

En relación con lo anterior, a partir de López Keller se sintetizan las características generales (o momentos narrativos) de la utopía: a) la denuncia, es decir, la crítica a “las deficiencias del mundo real” (p. 10); b) el análisis, de las características de la sociedad en que se produce la obra, y c) el incentivo, que muestra las limitaciones de una sociedad a la par de formas alternas de vida. Así, para fines de la presente investigación, se considera que los dos primeros aspectos son trasladables al ámbito de la distopía, mientras que, a manera de símil, se considera que la distopía también contiene un tercer elemento de desincentivación, al mostrar las consecuencias exacerbadas de las circunstancias de una sociedad ficcionalizada.

Respecto a la interseccionalidad, cuyas categorías básicas son género, clase (posición socioeconómica) y racialización, como procesos sociales de clasificación, estas son frecuentes en la utopía y la distopía que surgen en los ámbitos latinoamericanos. Así, por ejemplo, en el caso de la ciencia ficción regional, esta ha sido incluso catalogada como neindigenista. Finalmente, en materia de género, también es frecuente la construcción de personajes femeninos y masculinos en términos de reconfiguración de órdenes heteronormativos (Reider, 2017; Ginway & Brown, 2012; López-Pellisa, 2020).

En relación con lo anterior, destaca que Moreno considera que las utopías sirven como medio discursivo para anular la diferenciación por género y sexo. Respecto a este tipo de utopías, ejemplifica con la novela “Los desposeídos”, de Úrsula K. Le Guin, es decir, emplea la escritura de mujeres y la reconfiguración que realiza de los personajes en relación con los conceptos de género

y sexo, que a su vez se traslada a la estructura social representada en la obra, para aludir a procesos simbólicos y discursivos que para el autor están cohesionados con la utopía, es decir, la propuesta de un proyecto civilizatorio distinto al binario. En correspondencia con lo anterior, se puede plantear la posibilidad de caracterizar como distopía aquellas obras de ciencia ficción que, en su base, contienen una diferenciación sexogénica binaria que sirve como elemento estructurante de una representación de lo social sustentada en procesos de discriminación y marginalidad, lo que da pie a la representación del declive civilizatorio. Tales afirmaciones también serán comprobadas en la fase de análisis.

Análisis crítico del discurso feminista y la interseccionalidad

En vista de la interdependencia entre metodología y teoría en el análisis crítico del discurso (ACD) y, por tanto, en el análisis crítico del discurso feminista (ACDF), algunos aspectos de los marcos metodológico y teórico necesariamente se superponen. Dado que es imposible evitarlo, ya que el ACD y el ACDF son tanto método como teoría, en la medida de lo posible se ha tratado de desarrollar los siguientes apartados en relación con su especificidad. Así, esta sección del documento corresponde a la caracterización del ACD y el ACDF; asimismo, presenta claves de interpretación generales acordes al problema de investigación, y concluye con la enunciación de las categorías de análisis, desde la interseccionalidad.

Del análisis crítico del discurso (ACD) a la perspectiva feminista (ACDF)

En primer lugar, es necesario definir el análisis crítico del discurso (ACD), ya que este constituye la base del análisis crítico del discurso feminista (ACDF). En términos muy generales, se puede afirmar que se trata de un enfoque teórico-metodológico que, aunque surge del giro lingüístico, desplaza su objeto de interés del lenguaje al discurso, el cual es considerado un “conjunto de prácticas”, las cuales pueden ser de carácter netamente simbólico, que “mantienen y promueven ciertas relaciones sociales” (Íñiguez y Antaki, citados por Urra et al., 2001, p. 51).

De lo anterior, derivan tres de sus ejes de análisis: a) establece que “un discurso contiene sujetos” y, en consecuencia, amplía el margen de injerencia del discurso al considerarla una práctica social y simbólica, en el sentido de que le adjudica un papel primordial en la conformación de lo social, que involucra tanto a actores como a sus acciones (Wodak y Meyer, 2003); b) define que el discurso “puede referir a otros discursos”, con lo cual deja implícito que tal estructura está constituida a partir de una retícula de intertextualidades, o dialógica, de carácter tanto sincrónico como asincrónico; c) enfatiza la idea fundamental de que el discurso está localizado históricamente, lo cual refiere a su relación con el contexto inmediato, a la par que a su posición dialógica respecto a discursos precedentes; y d) coloca al discurso en un entramado de relaciones de poder, al considerar que el discurso tiene como principal función la reproducción de estas últimas, las cuales dan continuidad a una conformación específica de la retícula social propia de un contexto (por Urrea *et al.*, 2001, *Ibidem*, p.52).

A lo anterior, se suma un planteamiento fundamental: de acuerdo con Jokin Azpiazu Carballo (2014) y Teun A. van Dijk (2003), el ACD parte de un posicionamiento ético y profesional muy específico: “dar cuenta de las complejidades de las relaciones entre las estructuras del discurso y las estructuras sociales” en concordancia con los intereses de los grupos dominados, es decir, “el ACD no niega, sino que explícitamente define y defiende su propia posición sociopolítica. Es decir, el ACD expresa un sesgo, y está orgulloso de ello” (p. 146). A lo anterior se suman dos características: tiene un enfoque multidisciplinario y, en este mismo tenor, permite su adaptabilidad de acuerdo con los intereses específicos de los dichos grupos dominados. A partir de esta brecha de acción es que el Análisis crítico del discurso feminista entra en juego.

De acuerdo con Azpiazu Carballo (2014), las circunstancias actuales y sobre todo las condiciones sistemáticas de discriminación respecto al lugar que ocupan las mujeres en la sociedad hacen necesario repensar las metodologías de investigación. En este sentido, el auge del feminismo en la actualidad habla de una contingencia y una necesidad social; así, se requiere plantear enfoques teóricos y metodológicos que abonen a su satisfacción, que en términos

extremadamente generales corresponde a lograr una negociación de poderes eficiente, a fin de lograr una mayor equidad social, con énfasis en la erradicación de las desigualdades estructurales que afectan a las mujeres. En concordancia, el ACDF se centra en “relaciones desiguales de poder basadas en cuestiones de género”, a partir de una mirada feminista.

En términos igualmente amplios, de acuerdo con la misma autora, el ACDF constituye una “re-apropiación creativa” del ACD, que involucra, entre otros aspectos colocar la atención en las propuestas de mujeres (por ejemplo, la escritura, en el caso de la presente investigación), para ampliar su reincorporación simbólica en el ámbito de la historia. Tal reapropiación involucra una apuesta creativa que se adapta a cada objeto de estudio, es decir, no se trata de una mera adaptación.

Respecto al ACD, la autora enfatiza que sus posicionamientos teóricos establecen que el lenguaje no es únicamente una estructura básica de comunicación, sino que constituye “una instancia en la que se desarrolla la acción social”, es decir, analiza el habla en tanto puesta en práctica del lenguaje en un contexto situado, a través de diferentes soportes, como la propia literatura, el cine, la música, entre otros. Al respecto, señala que el habla “es una acción en sí misma y por tanto pertenece (...) al terreno de la acción, de lo político, de lo mundano” (p. 118). Tal interrelación entre política, acción y cotidianidad da cuenta de la potencia abarcadora del habla y el discurso, y sobre todo de que incluso los temas de carácter más inmediato guardan una estrecha relación con la conformación simbólica de lo social.

Por otro lado, tanto Ruth Wodak (2003), como la propia Azpiazu (2014), establecen que la escuela francesa ha sido una de las que ha desarrollado con mayor profundidad los elementos sustanciales del análisis crítico del discurso. A este respecto, rescatan las aportaciones de Michel Foucault, quien aboga precisamente por que el discurso no sea visto como “un conjunto de signos (...) sino prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan” (Foucault, citado por Azpiazu). A este respecto, Wodak (2003) añade que “el contexto de uso del lenguaje es crucial” (p. 18), dado que en gran parte determina sus posibilidades, es decir, el análisis del discurso, desde

esta perspectiva, no recurre lingüístico o textualista estructuralista, sino a las posibilidades del lenguaje de constituir “realidad”, de acuerdo con un contexto determinado. Así, el habla supone capacidad de producción de significados y, por tanto, de realidades, por lo que, de acuerdo con Azpiazu, involucra una capacidad performativa, es decir que a la par que se produce el habla se materializa en realidades concretas, afirmación que sintetiza la caracterización fundamental del discurso.

De acuerdo con la misma autora, Butler recupera el concepto de performatividad y lo problematiza a partir de la relación sexo/género como “una modalidad específica de poder” que actúa sobre el sujeto y lo delimita, en relación con un contexto. En otras palabras, la performatividad inherente al entramado discursivo y al habla está implícita tanto en la conformación del sujeto como en los aspectos estructurantes de lo social, al grado de que depende de ella y es su detonante. Lo anterior, en la presente investigación, impacta en dos rubros: la escritura de mujeres y la obra literaria en sí misma, en tanto producto discursivo, donde el primero performa una actividad de construcción de cultura y el otro funciona como materialización de un discurso que performa, desde una perspectiva especulativa, modos alternos al pensamiento dominante.

ACDF aplicado a obras literarias

Como se ha mencionado anteriormente, tanto el ACD como su vertiente feminista analizan los diversos soportes discursivos, es decir, las materializaciones de relaciones de poder, en su confluencia con el lenguaje como medio, entre ellos la literatura y su multiplicidad de géneros. En el caso de las obras de carácter literario estas son entendidas en la presente investigación como productos del habla, es decir, como el uso específico que se da a las herramientas del lenguaje en un contexto determinado, a través de un soporte literario y con base en sus herramientas simbólicas, retóricas y de representación (sin que el análisis estructuralista de estas sea el objetivo, sino el discurso que construyen en diálogo con su contexto).

Respecto a este último aspecto, es decir, el uso de discursos literarios como objeto de estudio, quizá sobra detallar que el ACD, en términos llanos, considera que este tipo de textos también constituyen testimonios simbólico-históricos, por lo que permite la adaptabilidad de sus procedimientos de análisis a obras literarias. De acuerdo con Adriana Rodríguez (2008), quien retoma a Foucault a partir de sus aportaciones al ámbito literario, en términos generales, el ACD aplicado a este ámbito se centra en cuatro elementos: la autora (en tanto función, en este caso, la posición situada permite adentrarse en una estructura y entramado discursivo particulares, lo que a su vez evita generalizar y limitar la agencia autoral), la obra (en relación con sus funciones socioculturales), el lector (recepción y subjetividad del investigador) y el universo (realidad que se traslada al ámbito literario). Se ha especificado anteriormente, aunque en otros términos, que tales son los elementos a partir de los cuales se desarrolla la presente investigación: la autoría en relación con una posición situada; la obra en un entramado de negociaciones de poder de carácter dialógico; los premios y reconocimientos obtenidos por la autora, así como el posicionamiento ético de la investigadora que aquí escribe, desde la incapacidad de escapar de la propia subjetividad; el universo como contexto escritural en latitudes varias de Latinoamérica y su reformulación a través de la utopía y la distopía. Tales conceptos se observarán, sin embargo, desde el enfoque histórico del discurso propuesto por Wodak, el cual se desarrolla en páginas posteriores.

La interseccionalidad como concepto operativo

Con fines operativos y a fin de generar una propuesta teórica acorde al ACDF, que no define la corriente del feminismo desde el cual se debe trabajar, se optará por adoptar el término de “interseccionalidad” como concepto operativo, que permita establecer un hilo conductor entre la perspectiva feminista aquí adoptada y las categorías que se pretende observar en el objeto de estudio. Como se mencionó con anterioridad, tanto el ACD como el ACDF se caracterizan por constituir propuestas multidisciplinarias, que permiten crear propuestas específicas para cada objeto de estudio, de acuerdo con las particularidades que se pretende observar.

Aunque también es considerada un método inductivo de análisis, la interseccionalidad funciona como concepto operativo en tanto sirve como soporte de un entramado de categorías específico. De acuerdo con Raquel Platero (2014), el término y el método de la interseccionalidad también surgen con el giro del lenguaje y, en términos muy generales, al igual que el ACD y el ACDF, observa las relaciones estructurales de desigualdad, estudia las relaciones de poder y busca la desnaturalización de las categorías sociales, desde la perspectiva de los dominados y a partir del análisis de sistemas entrelazados de opresión. En concordancia con lo anterior, Mara Viveros (2017) establece que la interseccionalidad permite identificar las desigualdades sociales que imperan en una sociedad determinada, así como los mecanismos por medio de los cuales se define la alteridad, en relación con un entramado complejo de relaciones de poder y categorización. Este concepto metodológico, además, es especialmente importante en el ámbito latinoamericano.

Respecto a la interdependencia de procesos de categorización, la interseccionalidad tiene entre sus principales categorías: el género, los procesos racialización y clasificación, así como la etnia y la sexualidad, entre muchos otros. Para fines de la presente investigación, únicamente se consideran la primera categoría, es decir, la lente a partir de la cual se llevará a cabo el análisis es el género, pero sin perder de vista otros elementos con los que se interseca, dado que se considera que el discurso, en su trama social, está compuesto por macrotemas y subtemas que están estrechamente relacionados y se determinan de manera interdependiente. En el presente estudio, el macrotema corresponde al género, mientras que otros, como los procesos de racialización y la sexualidad, son temas que lo atraviesan.

Al igual que el ACD, la interseccionalidad permite conjugar diversas metodologías y teorías según el objeto de estudio. Respecto a su conjunción con el ACD como teoría y metodología, se considera coherente en tanto ambas tienen objetivos y objetos de estudio similares. En el caso del ACD, este proporciona pautas de análisis y bases teóricas para abordar los elementos discursivos de las obras seleccionadas; mientras que la interseccionalidad provee el posicionamiento feminista específico que permite pasar del ACD al ACDF.

Categorías de análisis

A continuación, se detalla cómo se entienden en esta investigación la categoría que se aplicará a las obras literarias seleccionadas, a partir de una perspectiva interseccional, lo que implica establecer una relación entre género y otros procesos de clasificación social, así como respecto a su relación con la escritura de mujeres.

Género

En primer lugar, se revisará brevemente el término acuñado por Judith Butler en *Deshacer el género* (2006), el cual se encuentra en estrecha relación con los conceptos de “poder”⁶, “biopoder”⁷ y “biopolítica”⁸, que retoma de Michel Foucault. De acuerdo con Butler, en términos muy generales hay una norma social impuesta detrás de la imposición de un género al sujeto, es decir, el género equivale a una normalización e incluso reglamentación del actuar sexual y social del individuo, tanto dentro de un grupo como a nivel individual, es decir, el género rige el proceder del sujeto de acuerdo con las necesidades o exigencias del colectivo. Asimismo, tal normatividad establece un género inamovible porque el sistema social heteronormativo lo exige así para garantizar su predominio y trascendencia temporal. Como parte de la reproducción de dinámicas y estructuras de poder, los sujetos son moldeados a través del discurso cultural, jurídico y social, el cual es transmitido, heredado y reproducido por los mismos individuos. Al respecto, especifica:

⁶ Se define más adelante.

⁷ De forma explícita se puede afirmar que el ejercicio de poder se sustenta en bases biológicas, se ejerce a través de aptitudes inscritas en el cuerpo y que se transmiten mediante instrumentos externos. De acuerdo con Agamben (*Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida* 2006), Foucault denominaría “biopoder” a esta aplicación de dispositivos para el control de los cuerpos, concepto estrechamente relacionado con la segregación del otro, el racismo, la xenofobia, el clasismo, la discriminación por género, que rigen las dinámicas de poder de la sociedad occidental.

⁸ “Se puede hablar de la biopolítica como regulación de la vida biológica de la población por parte del Estado” (Castro, Edgardo. Diccionario Foucault, Edición Kindle, posición 1877).

El poder regulador no sólo actúa sobre un sujeto preexistente, sino que también labra y forma al sujeto; además, cada forma jurídica de poder tiene su efecto productivo; 2) estar sujeto a un reglamento es también estar subjetivado por él, es decir, devenir como sujeto precisamente a través de la reglamentación. Este segundo punto se desprende del primero en la medida en que los discursos reguladores que forman al sujeto del género son precisamente aquellos que requieren e inducen al sujeto en cuestión. (p. 69)

Asimismo, tal normatividad impone relaciones binarias de poder, tales como masculino/femenino, hombre/mujer, donde uno de los extremos es el dominante y el otro el dominado, con lo cual es excluido todo aquello que se desprenda de tal binomio. En otros términos, se reconoce sólo la existencia de aquello que se ajusta a la norma. Al respecto especifica que la existencia de relaciones binarias “performa una operación reguladora de poder que naturaliza el caso hegemónico y reduce la posibilidad de pensar en su alteración” (p. 71).

No obstante, es indispensable realizar una diferenciación entre género y sexo, así como enfatizar la importancia del cuerpo en el entramado discursivo. En *Cuerpos que importan* (2002), Butler se cuestiona sobre la materialidad del cuerpo y la performatividad de género. Al respecto establece que la diferencia sexual no se puede delimitar en función de diferencias materiales enmarcadas en prácticas discursivas. Es decir, “el sexo es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo” (18), lo que implica que tanto “sexo” como “género” son construcciones culturales que implican la reiteración de normas. Esta necesidad de repetición, explica, sugiere que el proceso nunca es completo. En este sentido, la performatividad no es un acto singular, sino “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (p. 18); en otras palabras, aquello que se considera meramente material es un efecto del poder y los mecanismos inherentes a este para perfilar al sujeto. Así,

el sexo no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese “uno” puede llegar a ser viable, esa

norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural. (p. 19)

Es decir, el sexo es un ideal regulatorio, funciona como norma y reglamenta los cuerpos, los produce y gobierna, explica la autora, quien al hablar de sexo añade una acotación importante respecto a su marco de interpretación: la naturaleza, lo natural, son también construcciones simbólicas, que incluso varían con cada época, dependiendo de las necesidades del sistema sociopolítico imperante, por tanto, niega cualquier tipo de esencialismo basado en categorías universalistas.

En *El género en disputa* (2007) también aborda la relación entre sexo, género y cuerpo, con el pretexto de debatir lo que considera uno de los principales problemas del feminismo: definir cuál es el sujeto de sus acciones e interés. Aunque afirma que en términos jurídicos es necesario definir a un sujeto mujer para garantizar sus derechos, para Butler definir a dicho sujeto en términos de sexo natural es un esencialismo, ya que no se puede hablar de un sujeto estable, debido a que se estaría tergiversando la realidad social de las mujeres. Así, establece que el punto de partida para llegar a una definición es el presente histórico, pero en contraposición a la matriz heterosexual dominante, que homogeniza a la mujer, desde una perspectiva de estabilidad y coherencia, que, pese a que resultaría muy cómoda, sería ajena a los propósitos del movimiento, al caer en la trampa de un sistema dicotómico de clasificación. Así, establece que “tal vez, paradójicamente, se demuestre que la representación tendrá sentido para el feminismo únicamente cuando el sujeto de las mujeres no se dé por sentado en ningún aspecto” (p. 54).

Respecto a la problematización que realiza en torno a la distinción entre género y sexo para llegar a una definición operativa del sujeto mujer, precisa que el género son “los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado” (p. 54), al respecto se cuestiona sobre la forma en que se separan el sexo del género e indica nuevamente un nexo de especificación cultural casi ineludible entre ambos: el género es un sistema de producción de carácter discursivo que determina los sexos en sí, como se vio con anterioridad a partir de *Cuerpos que importan*. Más aún,

el género no es a cultura lo que el sexo es a la naturaleza, el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual “la naturaleza sexuada” o “un sexo natural” se forma y establece como “prediscursivo”, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura. (2007, p. 56)

Así, la dualidad del sexo se establece en un campo prediscursivo, que se debe entender como el “resultado del aparato de construcción cultural nombrado por el género” (56), es decir, en este texto reitera que aquello que se denomina sexo también es de carácter cultural y que se encuentra permeado y delimitado por el género.

Pese a tales afirmaciones, Butler se niega a pensar en los cuerpos diferenciados como entes receptores pasivos de un género o ley cultural. Al respecto, retoma a dos autoras clave para el feminismo: Simone de Beauvoir y Luce Irigaray, y pese a sus contradicciones conjuga la definición que ambas proporcionan de ser mujer. Por un lado, establece que “no se nace mujer, sino que se llega a hacerlo”, es decir, la obligación cultural de actuar de acuerdo con una identidad predeterminada no está definida por el sexo natural:

Si el cuerpo es una situación, como afirma, no se puede aludir a un cuerpo que no haya sido desde siempre interpretado mediante significados culturales; por tanto, el sexo podría no cumplir los requisitos de una facticidad anatómica prediscursiva. (p. 57)

Aunque desde esta perspectiva, el cuerpo es un receptor pasivo de significados culturales, para Butler este es también una construcción cultural, ya que estos adquieren una existencia dotada de significado únicamente en el momento en que se impregna de marcas de género. A este respecto, especifica que “no todas las posibilidades de género están abiertas, sino que están determinados “por los límites de una experiencia discursiva determinada” (p. 59). El género es, por tanto, “una marca de diferencia biológica, lingüística o cultural”, que existe en relación con un sistema de significados basado en la dicotomía.

Así, se apega a la posición de Beauvoir, en tanto, en efecto considera que ser mujer es una construcción de índole cultural. No obstante, conjuga en su propuesta las afirmaciones de Luce Irigaray, quien habla de un sistema lingüístico falocéntrico, donde las mujeres conforman lo no representable, es decir, aquel ente (lingüístico, político, cultural) que no es el modelo, la norma, por lo que conforma el sexo “que no puede pensarse, una ausencia y una opacidad lingüísticas”, es decir, el proceso significante falocéntrico tiene un objetivo totalizador, que anula el sexo, género y, en general, al sujeto femenino, en la medida en que no corresponde al sexo, al género y al sujeto masculino, que sí existen dentro del campo conceptual hegemónico. En términos generales, para Butler “el falocentrismo, proporciona un nombre para ocultar lo femenino y ocupa su lugar” (p. 65), es decir, lo anula al definir desde lo masculino imperante. Así, para Butler la conformación del sujeto femenino debe considerar dos aspectos: el cultural, en general, y el lingüístico, en particular, siempre en relación con la problematización históricamente contextualizada de género, sexo y cuerpo.

Por último, en relación con las discusiones feministas sobre esencialismo y universalidad, afirma que hablar de “la” feminidad, la sexualidad o incluso la escritura de mujeres es “un gesto globalizador”, que provoca que la categoría “mujeres” se vuelva normativa y excluyente. A este respecto, aboga por un abordaje interseccional de la problemática feminista, que se desligue de privilegios de clase y raza.

Escritura, género y sexo

Respecto a la relación entre género, sexo y escritura, que es tema central de la investigación a desarrollar, es necesario realizar algunas precisiones antes de proceder con el desarrollo del siguiente concepto, dado que las delimitaciones categóricas planteadas por Butler abonan a la complementariedad de este tópico, que se retoma directamente desde Nelly Richard.

En particular, se recupera el texto *¿Tiene sexo la escritura?* (1993), donde Nelly Richard se pregunta sobre la especificidad de la relación escritura-mujer, es decir, se cuestiona sobre si la marginalidad desde la que escriben las mujeres es un factor determinante en la configuración de

sus obras. El cuestionamiento es por demás capcioso porque implica que se debe dar respuesta a una pregunta previa: ¿qué es ser mujer? En un orden social patriarcal, las representaciones y construcciones simbólicas relacionadas con lo femenino (cualquiera que esta sea su constitución) se encuentran en un peldaño inferior en relación con la jerarquización conceptual establecida. En consecuencia, la respuesta a la pregunta inicial es sí, la escritura tiene sexo (también género y cuerpo), en tanto su recuperación y valoración se basa en la categorización de quien escribe.

Si bien, para Richard la literatura sí tiene una valencia sexuada, que no necesariamente está concientizada por el sujeto escritor o se refleja en las construcciones del lenguaje, sí se puede hablar de una tipificación de la escritura femenina, a partir de sus caracterizaciones “de orden simbólico expresivo”. Se desmarca, no obstante, de categorías limitantes, que reducen la escritura al ser y al cuerpo femenino, como tradicionalmente son entendidos. En otros términos, busca una construcción más amplia de lo femenino-escritural, a partir de los conceptos de productividad textual y de juego de representaciones; es decir, se desmarca de los procesos de construcción de identidades en términos binarios, al igual que Butler. En estos términos, aunque para ambas autoras el sujeto mujer no corresponda a una categoría sexual denominada como natural, la clasificación de su escritura depende en gran medida de su valor simbólico, en términos dicotómicos, donde el sujeto masculino, como ente signifiante imperativo, neutraliza al otro o lo determina en términos comparativos de minusvaloración.

Así, la escritura no es neutra ni carece de género escritural, la cuestión es que no tiene sexo natural, caracterizarla en términos de un orden clasificatorio basado en términos biológicos implicaría un esquema de obediencia a la jerarquización dominante. Aunque podría aplicarse la misma lógica al término de género, según ha sido revisado, es innegable que las tres categorías, es decir, incluyendo el cuerpo, determinan la valoración de una obra o conjunto de obras o escritoras. En otras palabras, decir que la escritura carece de género, sexo o cuerpo (entendidos los tres como concepciones culturales y no desde un esencialismo biológico) es negar diferencias estructurales que se proyectan en la escritura desde la perspectiva de quien escribe y su contexto.

Respecto a lo anterior, Richard cita a Kristeva, quien afirma que “más allá de los condicionamientos biológico-sexuales y psicosociales que definen al sujeto autor e influyen en ciertas modalidades de comportamiento cultural y público, la escritura pone en movimiento el cruce interdialéctico de varias fuerzas de subjetivación”, donde se reafirma la categoría coyuntural que coloca a lo femenino por debajo de lo masculino. En este sentido, una valencia contestaria de lo femenino, explica, rompe el determinismo emparentado con tales binomios. Esto es, las representaciones y reconfiguraciones del orden simbólico establecido desde lo femenino sí tienen un carácter subversivo, en relación con las estructuras de poder. Lo mismo su recuperación también desde la crítica literaria, en relación con la reconfiguración de un canon tradicionalmente masculino. En concordancia, Richard plantea que la necesidad de “reincorporar la escritura de mujeres a las dinámicas de entrecruzamiento de secuencias históricas que animan las tradiciones literarias es plantear el problema de las relaciones entre textos femeninos e intertextualidad cultural (predominantemente masculina)” (p. 135). En otros términos, la autoridad dominante fija una norma cultural, que puede emparentarse al discurso, en lo que denomina el canon mayor. La recuperación, estudio y organización de las obras femeninas implica un replanteamiento del canon. Así, la escritura de mujeres y femenina implica una “potencialidad transgresora de las escrituras minoritarias”.

Por último, sugiere que para evitar caer en esencialismos sexuales es preciso emplear una perspectiva feminista de análisis. Las escrituras femeninas y de mujeres, quienes viven “al margen del sistema simbólico social,

le exigen al feminismo repensar la identidad social y sexual: la identidad ya no como la autoexpresión coherente de un yo unificado (por “femenino que sea el modelo), sino como una dinámica tensional cruzada por una multiplicidad de fuerzas heterogéneas que la mantienen en constante equilibrio. (p. 138)

Así, el concepto de escritura de mujeres que aquí se adopta tiene tales características, que también empatan con la interseccionalidad. Aunque en apartados anteriores se ha hablado de marginalidad respecto al carácter sexuado de la escritura, es a través de las aportaciones de Nelly Richard que es posible dotar de sentido tal afirmación y, en consecuencia, a la perspectiva de la presente investigación, que también involucra el análisis de los procesos de clasificación y racialización, tanto en relación con las autoras, como con las obras y su contexto de producción. Es necesario precisar, no obstante, que esta relación aún no se encuentra del todo resuelta, dado que los procesos de clasificación y racialización presentes en las obras no necesariamente impactan o se trasladan de la misma manera a las autoras (por citar un ejemplo, Pola Oloixarac, en su novela *Las constelaciones oscuras*, aborda el tema de la apropiación del cuerpo femenino indígena, sin ser ella misma indígena).

Breve anotación sobre poder, agencia, discurso y literatura

Por último, vale la pena hacer una acotación sobre ese concepto escurridizo que se ha empleado múltiples veces en páginas anteriores: poder, en torno al cual se pretende realizar un entramado coherente entre las propuestas de Michel Foucault, ya que su empleo se ha realizado a partir de este autor.

En términos generales, para Foucault el poder implica en sí mismo ciertas posibilidades de movilización, en tanto el sujeto posee capacidad de agencia y, por tanto, de negociar las estructuras de poder (aunque Foucault no coloca el énfasis en la agencia, está presente en sus textos). En este sentido, es pertinente en relación con lo dicho sobre el feminismo, ya que movimientos como este se centran en dicha negociación, contra estructuras sociales solidificadas, que requieren, por tanto, puntos de contraposición de diversa índole.

Foucault (1988) define el poder a partir de su aplicación. Foucault establece que se trata de una fuerza que se ejerce sobre un objeto y que, en términos de posesión, permite modificarlo, destruirlo, utilizarlo o consumirlo, es decir, “procede de aptitudes directamente inherentes al

cuerpo o ‘apoyadas’ en instrumentos externos”, por tanto, conduce a la clasificación del otro, muchas veces a partir de la corporalidad y a la valoración de la actividad que se le asigna.

El principal medio a partir del cual se ejerce el poder es el discurso (científico, político, educativo o doctrinario e institucional, como el canon literario), el cual permite la reproducción de esquemas ideológicos y su posterior asimilación; este sería, en conjunto con las diferentes manifestaciones de la normatividad imperante, el fundamento de la acción de control que se ejerce sobre el sujeto, ya que permite regular sus acciones, forma de pensar, de actuar, en función de una norma erigida como legítima (en este caso, la escritura de hombres, generalmente heterosexuales y blancos). Por otro lado, a partir de tal normatividad y de las instituciones que apoyan su cumplimiento (la educación, por citar otro ejemplo, y la currícula, que, por ejemplo, en literatura se centra en la enseñanza de las obras institucionalizadas), se definen mecanismos de control del sujeto basados en la punición y la vigilancia, donde se aísla y margina al otro, en términos tanto físicos como simbólicos (tal es el caso de las mujeres escritoras, en tanto determinadas por un discurso biologicista y esencialista). En otros términos, se castiga a la otredad de manera ejemplar, se determinan sus límites de acción y funciones, lo cual permite respaldar la perpetuación de un sistema.

Asimismo, el filósofo establece que las dinámicas de poder se encuentran presentes en todo el entramado social, es decir, el poder se ejerce desde lo particular y lo colectivo, desde la esfera política con altas funciones, hasta la escritora de ciencia ficción que publica una obra de bajo tiraje; toda acción está atravesada por relaciones de poder y, a la par, puede reproducirlas y combatirlas. Existen diferentes formas de ejercer el poder, algunas más horizontales o verticales que otras. En esta última sentencia es donde se encuentra una brecha hacia la capacidad de agencia del individuo. El poder, para Foucault, no se ejerce de forma vertical descendente, ni las jerarquías impuestas son inamovibles. La capacidad de agencia del individuo está presente en Foucault, pero en relación con la complejidad que está implícita en el análisis genealógico que realiza de los fundamentos de la configuración de la sociedad occidental. En otros términos, la

subversión de poderes es parte de las dinámicas estructurantes de poder, pero el proceso mediante el cual se consolida no tiene lugar de forma inmediata. En este sentido, el discurso también puede llegar a constituir una herramienta de reconfiguración social, lo mismo que, por supuesto, los movimientos sociales que legitiman discursos como el feminista.

En resumen, las negociaciones de poder definen el panorama político, cultural y, en general, social. Es a través del poder que el sujeto es conformado acorde a los intereses de un grupo hegemónico en determinado contexto. El poder, no obstante, equivale a capacidad de acción, de movilización; en este sentido, los grupos dominantes tienen mayores posibilidades que configuran las condicionantes de la realidad. Las luchas por el poder abogan por cambiar la posición que ocupa un grupo en relación con sus capacidades de acción, es decir, en relación con los términos conforme a los cuales se ha definido su identidad.

En este sentido, es preciso hacer un señalamiento respecto al concepto de clasificación y su relación con “poder”. Es el poder el que delimita, configura y coordina las redes y los límites que conforman la heterogeneidad social, a la par que la dirige hacia su homogenización. Es decir, traza divisiones y diferenciaciones, las naturaliza y las convierte en conceptos, ideologías y esquemas, que, desde su propia lógica, son aceptables y, que, por tanto, se interiorizan de forma igualmente naturalizada. Finalmente, tales procesos son de carácter simbólico-discursivo.

En relación con esta capacidad de agencia, de acuerdo con Azucena Blanco (2023), Foucault aboga por un uso lúdico del lenguaje como medio idóneo para la reconfiguración social y la negociación de poderes. Este uso, contrapuesto al normativo, se da por medio de la literatura y las posibilidades creativas que ofrece el lenguaje. Al cuestionar las formas históricas de la verdad, el conocimiento legítimo, explica Blanco, Foucault destaca que la literatura es un acontecimiento histórico, un lugar de verdad que difiere en forma y objetivo del discurso científico, y que, por tanto, transgrede el orden del lenguaje, el orden simbólico, por lo que puede producir subjetividades alternativas. A su vez, Philippe Sabot (2023), en el mismo libro dedicado

a Foucault y la literatura, establece que los grandes relatos históricos son excluyentes, la literatura, en contraposición, puede servir para recuperar realidades invisibilizadas.

En este sentido, los límites entre ficción e historia, hechos discursivos elaborados con la misma materia prima, son difusos, más allá de sus funciones en un entramado social y su grado de legitimación. Sin embargo, esta correspondencia permite explorar el panorama de la ciencia ficción escrita por mujeres precisamente como discursos que juegan con las posibilidades creativas del lenguaje para servir a la representación de una historia otra, de lo marginal, y que proyectan críticas o incluso especulan sobre las posibilidades de transformación (o esperanza incluso) de la propia literatura. Así, se verá más adelante, *Kalpa Imperial* (Angélica Gorodischer, 1982-1983) juega con indefinición histórica y se burla del poder patriarcal, del auge y la decadencia de imperios, mientras *Las constelaciones oscuras* (Pola Oloixarac, 2015) ficcionaliza la exotización del otro y evidencia el carácter literario de la historia, por medio de la recuperación del discurso científico colonialista (antropología positivista). El discurso literario tiene la capacidad de tomar, intervenir y regresar a circulación los significados normativos, de forma creativa, lúdica y propositiva.

Delimitaciones metodológicas

Como se mencionó anteriormente, el ACDF se apropia de los fundamentos del ACD, a partir de una perspectiva feminista. En este caso, las delimitaciones metodológicas siguen dicha lógica, es decir, derivan del análisis crítico del discurso y se plantea su uso desde una óptica feminista interseccional, a partir de la categoría de género, como punto de partida para el análisis de las intersecciones presentes en las obras. En este apartado, se desarrollan las delimitaciones metodológicas, a partir de tal marco de acción. Estas se componen de dos subsecciones: las técnicas y herramientas de sistematización de la información y la delimitación del universo de estudio y del corpus.

De acuerdo con Wodak y Meyer (2003), el análisis crítico del discurso, cuando no requiere observación participante, demanda instrumentos que permitan observar la lógica interna del discurso, desde el tipo y la forma de argumentación, hasta los simbolismos presentes en el soporte discursivo específico (págs. 48-51). Asimismo, se ha señalado que la metodología del ACD es diversa y, por tanto, demanda una propuesta específica para cada caso, aunque con apego a antecedentes coherentes y comprobados en la práctica. Así, a fin de lograr la operatividad necesaria para cumplir los objetivos de esta investigación, se decidió adoptar y situar algunas de las técnicas de sistematización y análisis propuestas por Ruth Wodak en “El enfoque histórico del discurso” (2005).

Enfoque histórico del discurso

Debido a que la construcción de un arco temporal de la ficción utópica y distópica escrita por mujeres demanda un enfoque igualmente histórico, se optó por adaptar al ámbito literario la propuesta de Ruth Wodak (2003), quien desarrolla una metodología para “El enfoque histórico del discurso” desde el ACD. En términos muy generales, la propuesta de la autora deriva de una observación general sobre las sociedades modernas: sus complejidades sólo pueden comprenderse “mediante un modelo de influencias mutuas y multicausales entre los diferentes grupos” que las componen (p.101). Lo anterior tiene dos implicaciones, por un lado, tal complejidad supone la apertura del análisis del discurso a planos diversos (la autora menciona la economía, la ciencia, las tecnologías y la comunicación como ejemplos), y, por otro, que el objetivo de tal apertura “consiste en explicar las contradicciones y las tensiones” que se producen en un contexto específico, a lo largo del tiempo (p.101). Como se ha especificado con anterioridad, uno de los objetivos de la investigación es descubrir las tensiones sociales develadas desde la postura de otredad de la escritura de mujeres y estudiar sus textos en relación con el diálogo, las negociaciones y las tensiones que establecen con su contexto, así como las posibilidades creativas (políticas, lúdicas, especulativas) de sus propuestas de utopía y distopía. Al ser un estudio comparativo, también se busca observar tales tensiones y negociaciones entre un periodo

escritural y los subsecuentes o anteriores. Por tanto, se reitera que este método se considera propicio para lograrlo.

En términos generales, Wodak busca trasladar la complejidad de la realidad social a conceptos operacionales que proporcionen pautas de análisis, sin que el centro de la investigación deje de ser tal realidad o su reconfiguración, en este caso. Así, descifra tal superposición de estructuras a partir de una propuesta que, en primer lugar, divide al discurso en ámbitos de acción, variedades discursivas y temas discursivos, para posteriormente establecer la forma en que se instituyen las relaciones interdiscursivas e intertextuales, y relacionarlas con un enfoque multidisciplinario, que conjugue las teorías requeridas para la interpretación del objeto de estudio, las cuales, a su vez, se colocan bajo el espejo de diferentes planos de análisis del texto (las obras). En resumen, Wodak propone una descomposición de la realidad social en sus partes y fundamentos discursivos, en relación con tramas y dialogismos de carácter histórico.

Respecto a la investigación a que se busca aplicar tal metodología, la propuesta de Wodak dirige a la formulación de la siguiente caracterización del objeto de estudio:

Tabla 1. Caracterización del objeto de estudio.

Aspecto	Definición	Correspondencia en el estudio
Ámbito de acción	Segmentos de la realidad societal	Ámbito literario, derivado del macrogénero de la ciencia ficción, con ubicación específica en Latinoamérica y formulada a partir de la óptica escritural de las mujeres.
Variedades discursivas	Tipos de textos considerados para la investigación. Desde esta perspectiva, se considera a los textos “tipos semióticos específicos”.	Narrativa (novelas y cuentos)

Temas discursivos	Pueden corresponder a macrotemas o temas insertos en los mismos. Los temas “atravesan los distintos ámbitos, se superponen, expresan referencias cruzadas o se hallan de algún otro modo sociofuncionalmente vinculados unos a otros” (p.105).	Los macrotemas corresponden a las categorías de análisis en relación con un contexto situado: la transposición de elementos sociales vinculados a género y racialización, mientras que su transposición en las obras de cada periodo responde a relaciones de intertextualidad. En términos generales, se plantea observar su reconfiguración como propuesta creativa y política.
--------------------------	--	---

Respecto a la formulación de las relaciones interdiscursivas, Wodak plantea un esquema de análisis que permite realizar un estudio comparativo entre muestras discursivas, a partir de sus relaciones interdiscursivas e intertextuales. A partir del desarrollo del trabajo de campo, se han podido definir tres categorías temáticas de análisis que son transversales a las obras y a los tres periodos del arco temporal; sin embargo, este aspecto del documento se abordará más adelante. Se enfatiza, por el momento, que las relaciones interdiscursivas e intertextuales son los elementos que permiten observar divergencias y continuidades en las obras que constituyen el entramado temporal del arco propuesto.

Por otro lado, el método en sí mismo está compuesto de siete pasos, los cuales se pueden esquematizar de la siguiente forma respecto a las particularidades de la presente investigación:

Tabla 2. Fases metodológicas.

Pasos del método	Traducción en el contexto específico de esta tesis
1. Recolección de muestras que proporcionen datos sobre el contexto de un texto.	Delimitación del corpus en relación con el problema social que se plantea observar. Postura situada de las autoras en un contexto particular y su transposición en la recuperación de marginalidades en sus obras.
2. Obtención de muestra.	Obtención de extractos narrativos relevantes al problema.

3. Formulación de preguntas indagatorias, “para buscar teorías explicativas y aspectos teóricos”.	Tal formulación de cuestionamiento condujo a un primer acercamiento a las categorías que conformarían el marco teórico. Este paso se puede considerar propio de toda investigación cualitativa.
4. Operacionalizar las preguntas de la investigación para establecer categorías de análisis.	En el caso del estado actual de la investigación, la tabla que se presenta en la siguiente página enlista una serie de claves para el análisis formuladas a manera de preguntas. Estas son transversales al análisis, es decir, se contestarán de manera conjunta, no individualmente.
5. Aplicar tales categorías en secuencia.	Aplicar la categoría de género a las obras, en relación con sus temáticas específicas y su contexto de producción, desde una perspectiva comparativa e interseccional.
6. Diagramar el texto respecto a su contexto	Se trabajó a partir de un arco comparativo entre ciencia ficción escrita por mujeres, en un primer nivel, y contexto latinoamericano (específicamente, de los países de producción), en un plano paralelo.
7. Realizar una interpretación general, con base en las preguntas y el problema que se investiga	Construcción del arco temporal y problematización de la relación entre política y ficción utópica y distópica escrita por mujeres en Latinoamérica.

Preguntas de operacionalización (transversales)

Por otro lado, Wodak enfatiza la importancia de la formulación de preguntas para descomponer el entramado temático del discurso, en tanto mecanismo de ingreso al conjunto de significados del que se compone el objeto en cuestión, y, en su caso, para la identificación de estrategias discursivas. Para la presente investigación, se reformularon las preguntas que propone para indagar el objeto de estudio:

Tabla 3. Preguntas indagatorias.

Pregunta	Observables	Explicación
-----------------	--------------------	--------------------

<p>¿Cuál es la perspectiva de enunciación en las obras?</p>	<p>Postura de las escritoras</p> <p>Personajes</p>	<p>En las obras analizadas, no sólo la mirada de las escritoras es relevante, sino también la configuración simbólica de la postura narrativa.</p>
<p>¿De qué manera se representa a la otredad en las obras de ficción utópica y distópica seleccionadas?</p>	<p>Personajes</p> <p>Corporalidades</p> <p>Ubicación contextual dentro de la trama</p>	<p>La otredad se manifiesta al interior de las obras a partir de corporalidades específicas, caracterización de los personajes y transposición del contexto histórico-político.</p>
<p>¿De qué manera aparecen representados los roles de género?</p>	<p>Personajes</p>	<p>En particular, se enfatiza la reconfiguración del personaje femenino. Aunque algunas obras presentan inversiones sexogenéricas o abolición de las normas de género heteronormativas.</p>
<p>¿Cómo se interrelacionan en las obras el género y los procesos de racialización?</p>	<p>Personajes</p> <p>Corporalidades</p> <p>Ficcionalización de la historia</p>	<p>Por lo general, tal interrelación se encuentra representada a partir de la corporalidad de los personajes, así como por medio del contraste entre los mismos o en términos de ficcionalización de la historia.</p>
<p>¿Cómo se relacionan los elementos simbólicos de reconfiguración social que se piensan inherentes a la utopía y la distopía, y las categorías de género y racialización?</p>	<p>Trama general</p> <p>Ficcionalización de la historia</p>	<p>Se plantea que la reconfiguración simbólica realizada en las ficciones utópicas y distópicas del corpus es atravesada por las categorías de género y racialización, y son observables en la trama en su totalidad, así como en la ficcionalización, en términos de sublimación o estigmatización, de la historia latinoamericana.</p>
<p>¿Cómo se representan los elementos tecnológicos? ¿Cuál es su relevancia?</p>	<p>Representación de elementos tecnológicos</p> <p>Ficcionalización de la historia (referencialidad)</p>	<p>Como se mencionó anteriormente, las obras corresponden al género de la ciencia ficción y, en este, la representación de la ciencia es un elemento simbólico ligado al contexto. En utopías, se considera un elemento de progreso. En distopías, puede aludir a un riesgo que desencadena una catástrofe.</p>

De acuerdo con Wodak, el análisis del discurso implica “siempre idas y venidas” entre el texto, las teorías y el análisis (p. 141). En otras palabras, involucra una constante revisión del objeto de estudio y los métodos de abordaje, desde una perspectiva crítica. Al respecto es necesario señalar que se considera necesario volver sobre las formulaciones anteriores a fin de afinarlas y hacerlas más eficientes.

Instrumentos de sistematización y análisis de la información

Como se especificó en la sección anterior, el método que se emplea para el procesamiento de la información corresponde a lineamientos generales del enfoque histórico propuesto por Ruth Wodak (2003), que, en términos generales, refieren a la delimitación de entramados temáticos y su identificación y sistematización de acuerdo con dichos ejes y las categorías de análisis, en términos comparativos.

Así, para representar, observar y constatar las relaciones interdiscursivas e intertextuales de las obras, desde una perspectiva histórica, se optó por adaptar como instrumento el esquema propuesto por Wodak, el cual se reproduce a continuación:

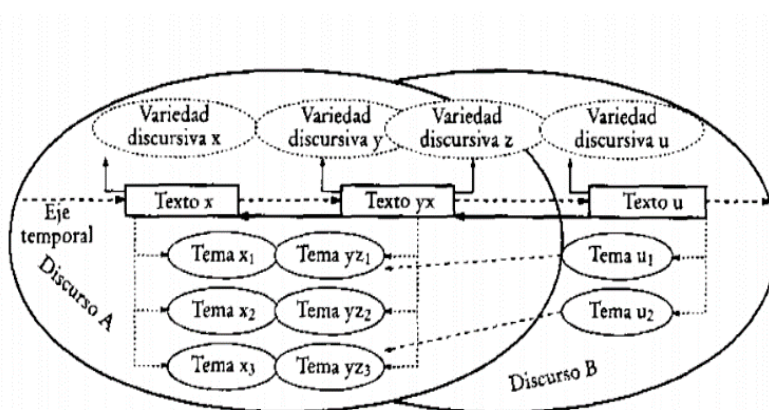


Ilustración 1. "Relaciones interdiscursivas e intertextuales entre discursos, temas discursivos, variedades discursivas y textos". Fuente: Wodak, 2003.

Este se utiliza en relación con cada fase del arco temporal propuesto, ya que permite una visualización y organización relativamente sencilla de los temas de cada obra, en relación con su temporalidad, lo que orienta el análisis a un ejercicio comparativo. A lo anterior, se suma la

operacionalización general de las preguntas que se abordaron previamente y que permiten dar a las propias obras la pauta para formular una respuesta.

Universo de estudio

Para llegar a una delimitación del corpus, es necesario especificar el universo de estudio, así como sus características fundamentales. Esta acción, además de sumar al objetivo principal de este apartado, permitirá situar las obras de ficción utópica y distópica escritas por mujeres en Latinoamérica en un contexto de producción más amplio, que brinde una visión panorámica y comparativa de su ubicación general en el ámbito literario.

Como se ha mencionado con anterioridad, se prestó especial atención a que las obras seleccionadas pertenecieran al género de la ciencia ficción, lo cual constituyó un primer criterio de delimitación. Una mirada deductiva permite observar el universo en que se insertan las obras en tres segmentos que varían en su grado de especificidad. El primero corresponde a las obras de ciencia ficción, en general. Un segundo refiere a las obras escritas en Latinoamérica. Por último, el tercero se compone por las obras escritas por mujeres. El contraste entre las tres etapas servirá para definir un elemento más para la comprensión de los procesos de “reconfiguración” que se abordan en la investigación; es decir, permite complementar la respuesta a la pregunta: ¿respecto a qué (realidad societal, por ejemplo) se reconfiguran los elementos simbólicos que conciernen a un orden social en las obras? Así, se puede hablar también de reconfiguración de las características del canon, desde la mirada de la mujer escritora. Sin embargo, por cuestiones de practicidad, las características de cada segmento se presentan de forma sintética y, posteriormente, se esquematizan a fin de facilitar la visualización de los elementos interdiscursivos que se reconfiguran o conservan en cada etapa.

En primer lugar, la tradición literaria de la ciencia ficción tiene su punto de enclave en el ámbito anglosajón. John Reider (2017) propone que de 1860 a 1920 pueden ser considerados los años de formación de la ciencia ficción; mientras que de 1920 a 1970, se da la formación y maduración de las subculturas de la ciencia ficción; por último, tras la interferencia de Hollywood,

desde dicha década hasta la fecha, tiene lugar un boom en la cultura popular, tanto desde un registro hegemónico como contrahegemónico. En un primer momento, se emparenta fuertemente con la utopía y la idea de progreso, ligada, a su vez, a la tecnología y la ciencia, que son observadas como medios para construir la sociedad ideal; en relación con lo anterior, se puede caracterizar como prospectiva y futurista, a la par que ha sido denominada “ciencia ficción dura”, en tanto el elemento tecnológico ocupa un lugar predominante e imita un lenguaje técnico. Por otro lado, tiene una función didáctica-pedagógica de formación de ciudadanía (Alvarado-Vega, 2015; Hillón, 2015; Bonna y Galindo, 2004; Moreno, 2010); mientras que, como se especificó en la sección en que se definieron los conceptos de utopía y distopía, desde inicios del siglo XX, la utopía tecnológica inicia una fase de decadencia que da paso a la distopía; esta conservará en gran medida las características propias de la fase anterior; es decir, es prospectiva y futurista, pero el elemento tecnológico engendra miedo y deriva en herramienta para la imposición de regímenes totalitarios (López-Keller, 1991). Finalmente, la etapa que va desde los años 70 hasta la actualidad, tiende a mezclar elementos de la utopía y la distopía; además, el factor tecnológico, aunque siempre presente, puede ser desarrollado no sólo en términos técnicos, sino incluso fantásticos; además, deja de ser prospectiva, debido a que el progreso tecnológico de la actualidad supera las ideas futuristas en que se sustentaba (López-Pellisa, 2020; López-Keller, 1991).

Respecto a la injerencia de la mujer en el ámbito de la ciencia ficción en general, es significativamente menor que la del hombre, sobre todo en las dos primeras etapas; en la tercera, se va abriendo paso desde una perspectiva contrahegemónica. Así, en términos generales, la ciencia ficción canónica se puede caracterizar mayormente como un ámbito masculino/masculinizante o patriarcal, es decir, donde lo masculino, entendido como categoría simbólica se coloca en el centro de una estructura (y lo femenino, también como categoría, en los márgenes), y produce discurso universalizante, desde la misma perspectiva que refuerza una estructura de poder patriarcal (Serret, 2011). En general, es considerada “ciencia ficción blanda”, al mezclar elementos fantásticos y mágico-maravillosos en sus tramas.

En segundo lugar, la ciencia ficción latinoamericana, como es de esperarse, cuenta con características acordes a su anclaje sociocultural. Es decir, abordan temáticas relacionadas con circunstancias sociales propias de su contexto, muchas veces en tono de denuncia o desde una perspectiva que transgrede un orden simbólico hegemónico, ligado a una realidad social. A este respecto, López-Pellisa (2020) afirma que la ciencia ficción apareció en Latinoamérica a la par que los proyectos de emancipación de viejos sistemas coloniales, por lo que su naturaleza es de contraposición al orden establecido, de acuerdo con los sesgos propios de cada época y latitud. En este sentido, tanto utopías como distopías demuestran un anhelo por nuevos órdenes políticos. Por otro lado, Ginway y Brown (2012) enfatizan que la cultura latinoamericana “lucha por reconciliar los avances tecnológicos con las disparidades sociales resultantes de políticas dictatoriales y neoliberales” (p. 11). En este sentido, la ciencia ficción latinoamericana conjuga el ambiente empírico del autor y las innovaciones tecnológicas, con los conflictos generales del ser humano (muchas veces sólo del hombre), con especial énfasis en este último aspecto. En términos generales, la ciencia ficción latinoamericana también ha sido un ámbito dominado por escritores, incluso en la actualidad.

Por último, la ciencia ficción escrita por mujeres en Latinoamérica, la cual es influida por la ciencia ficción escrita por mujeres en Estados Unidos, que también tiene un mayor visibilidad editorial a partir de la década de los 60, comparte algunas de las características de su homólogo masculino: tanto utopías como distopías revelan un anhelo de subversión de órdenes desiguales y discriminatorios, reproduce la mirada de la otredad y mantiene una posición crítica respecto a los sistemas políticos de los contextos de producción; sin embargo, la perspectiva de la mujer es obviada en un afán generalizador. En términos generales, las obras de mujeres proponen una reconfiguración del personaje femenino e incluso del personaje masculino, a partir de la inversión o transgresión de estructuras sexogénicas; muestran un interés muy particular en mostrar la memoria de la otredad, en contraposición con la historia oficial; asimismo, la representación de la corporalidad es un aspecto detonante de las temáticas que aborda; finalmente, la

representación de la tecnología varía en cada periodo del arco temporal propuesta. Así, pasa de una ciencia ficción blanda en las dos primeras etapas, a oscilar entre esta y la ciencia ficción dura en la actualidad.

Tabla 4. *Devenir de la ciencia ficción escrita por mujeres.*

Anclaje de la ciencia ficción escrita por mujeres		
Ciencia ficción canónica (anglosajona)	Ciencia ficción latinoamericana	Ciencia ficción latinoamericana escrita por mujeres
Características		
<ul style="list-style-type: none"> • Ciencia ficción dura • Didáctica y pedagógica (función de conformación de ciudadanía) • Utopía (antes de los años 20), impulsa la idea de la sociedad perfecta. Confianza en el progreso de la ciencia y la tecnología. • Distopía (desde los años 20), emite una crítica directa a la idea de progreso de la modernidad. Desconfía del proyecto civilizatorio occidental. • Desde los años 70, se mezclan elementos de la utopía y la distopía. Deja de ser prospectiva. Se divide en hegemónica y contrahegemónica. • Ámbito predominantemente heteronormado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ciencia ficción blanda (mezcla elementos fantásticos; el elemento tecnológico se describe en términos menos técnicos) • Tanto utopía como distopía emiten críticas al proceso de conformación del estado nación. • Postura propia de la alteridad (es considerada post-neoindigenista; también existen corrientes afro). • Se posiciona contra el colonialismo, la desigualdad económica y el extractivismo. • Heteronormada (sobre todo antes de los 90). • Ámbito de escritura predominantemente masculino. 	<ul style="list-style-type: none"> • Postura propia de la alteridad (postura situada por circunstancias sociohistóricas). • Se posiciona contra el colonialismo, la desigualdad económica y el extractivismo. • Reconfiguración del personaje femenino e incluso del personaje masculino, a partir de la inversión o transgresión de estructuras sexogenéricas. • Interés en mostrar la memoria de la otredad, en contraposición con la historia oficial. • Foco en la corporalidad como elemento detonador de sus temáticas. • Ciencia ficción blanda en sus dos primeras

		etapas; oscila entre esta y la ciencia ficción dura en la actualidad.
--	--	---

Esta última caracterización, es decir, la de la tercera fila corresponde al universo en que se centra el foco de atención de la investigación. Sin embargo, como se mencionó en párrafos precedentes, es necesario contextualizar la ciencia ficción escrita por mujeres para lograr señalar las reconfiguraciones simbólicas que lleva a cabo en obras utópicas y distópicas.

Criterios de delimitación del corpus

La delimitación del corpus se llevó a cabo con base en los siguientes criterios fundamentales:

a) el género de pertenencia, es decir, se procuró que las obras fueran ficciones utópicas y distópicas que pudieran enmarcarse en el macrogénero de la ciencia ficción, lo cual ya ha sido enfatizado suficientemente; b) asimismo, se puso especial atención en que las características temáticas fueran acordes a aspectos relevantes de la época de producción, sobre todo en relación con la segunda y tercera etapa del arco propuesto; c) la temporalidad, a su vez, fue definida a partir de las temáticas discursivas que atravesaban cada periodo, en relación con su continuidad, d) el idioma y e) finalmente, esta delimitación dio como resultado la selección de obras de Chile, Argentina, Cuba y México, es decir, en tanto representativas de tales aspectos. Además de la triple marginalidad, concepto clave en la delimitación general de la presenta investigación, también se consideraron la disponibilidad de las obras y su significatividad (en términos de vindicación, disputa del canon o incluso construcción de un canon a contrapelo).

Estos criterios se definen en la siguiente tabla:

Tabla 5. Criterios de delimitación.

Criterio	Descripción	Justificación
Género literario	Obras utópicas o distópicas pertenecientes al macrogénero de la ciencia ficción.	Recuperación de la ciencia ficción, en particular de sus motivos relacionados a la tecnología, la ciencia y el conocimiento, como modalidad discursiva literaria en conflicto con discursos dominantes. Asimismo, como se mencionó en el marco teórico, se piensan la utopía y la distopía como subgéneros filósofo-políticos.
Temática (continuidad discursiva)	Presencia de temas relacionados con género y poder, tales como representaciones	Además de que se ha adoptado un enfoque interseccional, que permite observar la interacción de tales elementos, también son cruciales para

	sexogénicas, ciencia, tecnología y corporalidad, racialización o segregación por clase.	hablar de propuestas de futuro o críticas al presente desde una perspectiva situada en el Sur.
Periodo de publicación	Obras publicadas entre 1963 y 2018, de acuerdo con las tres etapas del arco temporal propuesta.	<p>Obras publicadas entre 1963 y 1989, que innovaran el género y marcaran un precedente. También escritas en periodos de gobiernos totalitarios.</p> <p>Obras publicadas entre 1990 y 2000, que abordaran la crisis de fin de siglo ante el proyecto civilizatorio occidental.</p> <p>Obras publicadas entre 2001 y 2018, centradas en la hipermodernidad o en su relación con el desarrollo tecnológico y su impacto en la vida.</p>
Idioma	Escritas originalmente en español	El esfuerzo de delimitación radicó en seleccionar obras escritas originalmente en español. Este último aspecto se considera relevante, dado que un idioma es un código de interpretación cultural; por tanto, dado que la investigación se desarrolla en español, es importante adoptar este criterio, ya que facilita la accesibilidad lingüístico-semántica al texto.
Triple marginalidad como postura escritural	Autoras latinoamericanas, escritoras de ciencia ficción.	La triple marginalidad se plantea como una forma de conceptualizar un posicionamiento situado y la perspectiva desde la cual se escribe a partir de él.
Reconocimiento (vindicación)	En artículos académicos	Si bien se mencionó que el corpus no necesariamente se plantea en relación con una hegemonía académica, sino respecto a lo que revela de su contexto, y el propio estado del arte mostró una brecha importante, también se

		recuperan afirmaciones en torno a su grado de significatividad para la ciencia ficción, en relación con un esfuerzo de vindicación, no para construir un canon, sino para disputarlo.
Disponibilidad y accesibilidad	Textos completos en formato físico o digital	Pese a que pueda considerarse que la era digital permite la adquisición de todo tipo de obras, aquellas que no tuvieron un grado alto de valoración en el momento de su publicación no han sido digitalizadas o reeditadas en físico, lo que dificulta su adquisición (tal es el caso de <i>Amoroso planeta</i> de Daína Chaviano, o la serie de <i>Ur</i> de Elena Aldunate). A lo anterior hay que sumar cierto hermetismo nacional(ista) en los contextos latinoamericanos de fin de siglo, lo que ha dificultado que las obras lleguen a otras latitudes y tiempos.

Respecto al criterio del idioma, cabe mencionar que López-Pellisa (2020), señala que la ciencia ficción brasileña, escrita en portugués, ha sido precursora del género en América Latina. Por su parte, Sofía Mateos López (2021) afirma que *La reina de lo desconocido*, de Emilia Freitas, publicado en 1889, y *Ellos heredarán la tierra*, de Dinah Silveira de Queiroz (1960), ambas brasileñas, fueron las primeras obras de ciencia ficción escritas en América Latina. Lo anterior se menciona únicamente para reconocer su relevancia, sin embargo, por las razones previamente expuestas no serán consideradas en el corpus.

En general, la determinación de los criterios de selección del corpus, sobre todo para las dos segundas etapas del arco temporal, se realizó a partir de las propuestas de Aguilar *et al.* (2014), quienes afirman que la selección de un corpus discursivo no debe partir de criterios de autoridad, sino que debe realizarse con base en los aspectos de lo social que se pretende observar. Por un lado, la delimitación temática se relaciona con contingencias sociales de un contexto determinado. Por otro lado, la periodización se realizó con base en identificación de relaciones

interdiscursivas, que en la investigación refiere a la transformación o continuidad de temáticas y de configuraciones/reconfiguraciones simbólicas específicas (por ejemplo, las características del universo de la ficción utópica y distópica escrita por mujeres enunciadas en la sección anterior del presente documento).

Corpus

Cisma fundacional

Respecto a la primera etapa del arco temporal (“Cisma fundacional”), en primer lugar, se definieron las autoras hispanohablantes que marcaron época al inscribirse en un género tradicionalmente patriarcal (ligado a un proyecto civilizatorio sustentado en categorías masculinas). Aunque el ámbito de la teoría literaria no es consistente, esta primera indagación permitió definir una tríada latinoamericana, compuesta por la chilena Elena Aldunate, la argentina Angélica Gorodischer y la cubana Daína Chaviano. Mientras que las dos segundas forman parte de la “trinidad iberoamericana” de la ciencia ficción, a la que se incorpora Elía Barceló, quien fue descartada por ser de nacionalidad español, Elena Aldunate es reconocida por escribir la primera obra de ciencia ficción en Latinoamérica: el cuento “Juana y la cibernética. Tras una revisión panorámica de las publicaciones de y sobre las autoras latinoamericanas, se comprobó su relevancia: las innovaciones implementadas serían reproducidas por otras autoras en periodos posteriores.

Una vez hecho lo anterior, fue necesario definir qué obras de las autoras pertenecían al género estudiado. Así, se llegó a la siguiente delimitación:

Tabla 6. Obras del Cisma fundacional.

Cisma fundacional (1963-1989)	
Autora	Obras de ciencia ficción utópica y distópica
Elena Aldunate	“Juana y la cibernética” (1963) <i>Del cosmos las quieren vírgenes (1977)</i>

Angélica Gorodischer	<i>Opus 2</i> (1967) <i>Bajo las jubeas en flor</i> (1973) <i>Trafalgar</i> (1979) <i>Kalpa imperial</i> (1983)
Daína Chaviano	<i>Los mundos que amo</i> (1979) <i>Fábulas de una abuela extraterrestre</i> (1988)

En el caso de Gorodischer, las obras fundacionales de la ciencia ficción son cuatro; sin embargo, sólo dos se analizarán: *Kalpa Imperial* y *Bajo las jubeas en flor*, ya que se considera que exploran con particular énfasis el poder patriarcal en un contexto latinoamericano (la primera) y la subversión de las representaciones de género como medio para cuestionar tal estructura de poder (la segunda), mientras que *Opus Dos* constituye una obra temprana y *Trafalgar* mantiene un tono anecdótico que no se ajusta a la delimitación temática del corpus, sin mencionar que el hilo narrativo se mantiene de la voz de un sólo protagonista, lo que tampoco empata con las obras seleccionadas, que proponen mundos ficticios otros en su completud, en relación con utopía, distopía o su cuestionamiento.

Respecto al criterio de temporalidad, es necesario anotar que el *Cisma fundacional* abarca un periodo extenso, desde 1963 hasta 1989, porque las autoras que lo conforman escribieron sus obras fundacionales en un periodo igualmente extenso, pero las temáticas y características generales (subversión de los géneros, burla, crítica a regímenes totalitarios, por ejemplo) se preservan.

Crisis de fin de siglo

En relación con las obras correspondientes a las dos etapas subsecuentes del arco temporal, la selección fue de carácter temático y, por supuesto, temporal. Así, el periodo *Crisis de fin de siglo* se construyó en relación con el inicio y fin de la década de los noventa, en la que se puede observar una exacerbación de una desilusión generalizada del proyecto civilizatorio occidental. Así, se buscó que, además de coincidir en temáticas relativas a las categorías de análisis, su trama

refiriera a aspectos como el desencanto posmoderno, el fin de la civilización y las consecuencias de la tecnología a nivel social y ecológico. A partir de lo anterior, fue posible seleccionar dos obras: *Cielos de la Tierra* (1994), de la mexicana Carmen Boullosa, y *Cuentos en otras dimensiones*, de la también mexicana Manu Dornbierer.

Tabla 7. Obras de Crisis de fin de siglo.

Autora	Obras de ciencia ficción utópica y distópica
Carmen Boullosa	<i>Cielos de la Tierra</i> (1997)
Manu Dornbierer	<i>Cuentos en otras dimensiones</i> (1996)

Era de la biotecnopolítica

Mientras que respecto la Era de la biotecnopolítica, que va del año 2001 hasta el 2018, se procuró que las obras abordaran el entrecruzamiento entre cotidianidad, construcción de regímenes de clasificación social y ciencia y tecnología (de diversos tipos, entre ellas las redes sociales), y que, por supuesto, se intersectaran con las categorías de análisis. Estas temáticas derivan del contexto social de producción, en el que, desde inicios del siglo XXI, una creciente expansión digital, en términos globalizadores. En correspondencia con lo anterior, se seleccionaron dos obras: *Las constelaciones oscuras* (2015), de la argentina Pola Oloixarac, y *Kentukis* (2018), de la también argentina Samanta Schweblin.

Tabla 8. Obras de la Era de la biotecnopolítica.

Autora	Obras de ciencia ficción utópica y distópica
Pola Oloixarac	<i>Las constelaciones oscuras</i> (2015)
Samanta Schweblin	<i>Kentukis</i> (2018)

Capítulo III

Cisma fundacional

Como nota introductoria, este periodo se denomina *Cisma fundacional* porque será un hito para la ciencia ficción en Latinoamérica y está conformado por autoras que sentarán las bases de la ciencia ficción latinoamericana, a la par que la dan a conocer más allá de los márgenes regionales. En orden cronológico, se analizan a continuación las obras seleccionadas de Elena Aldunate, Angélica Gorodischer y Daína Chaviano.

Elena Aldunate: la (re)valoración de las dimensiones de la mujer y lo femenino

En términos cronológicos, las obras de Elena Aldunate (1925-2005) se colocan en el primer lugar del análisis y como inauguradoras de la etapa inicial del arco temporal. Antes de dar inicio al análisis, es importante señalar algunos aspectos importantes de la vida de la autora, en términos del contexto de producción y recepción de sus obras.

María Elena Aldunate Bezanilla (1925-2005) es reconocida por haber consagrado la mayor parte de su obra a la ciencia ficción. De acuerdo con Cabrera-Pommiez y Jorquera (2022), aunque sus inicios como escritora se remontan al realismo, género en el que incursionaría en 1950 con la novela *Candia*, desde la década de los 60 da un giro a su carrera que se mantendría hasta su muerte: se sumerge en la ciencia ficción definitivamente, con obras como *El señor de las mariposas*, de 1967, y *Del cosmos las quieren vírgenes*, de 1977, a las cuales se puede sumar, aunque no mencionada por dichos autores, la antología de narrativa breve *Juana y la cibernética*, que se publicó en 1963 y que es considerada una obra fundacional de la ciencia ficción en América Latina.

Sobre este último aspecto, la obra de ciencia ficción de Aldunate se puede considerar fundacional por dos aspectos:

- 1) Si bien el entorno latinoamericano no favoreció a la ciencia ficción de la misma manera que a otros géneros, tuvo cierto auge durante las décadas de los 60 y 70 (Cabrera-Pommiez y Jorquera, 2022, p. 3), lo cual, además, coincide con un *boom* de la literatura de ciencia ficción en Estados Unidos, que iniciaría en los 50. Posteriormente, a la luz de nuevos procesos de reconfiguración cultural, las obras latinoamericanas de este periodo llegaron a adquirir un lugar prominente en la historia del género, al haber inaugurado un canon regional, al que poco a poco se han ido sumando las escritoras.
- 2) Por otro lado, pese a que la literatura científica al respecto es poca, Elena Aldunate es “la primera mujer reconocida por inspeccionar en este género (hasta el día de hoy notoriamente masculinizado)” (Flores-Rivera, 2019, pp. 6 y 7), al menos a nivel regional y respecto al canon de la ciencia ficción en América Latina.

El segundo aspecto no implica que se niegue la existencia de obras anteriores que tengan características propias de la ciencia ficción y hayan sido escritas por mujeres, sino sencillamente que no se inscriben de manera tácita en la tradición. No por ello deja de estar pendiente un ejercicio más profundo de análisis, en busca de relaciones interdiscursivas e intertextuales, para la construcción de una genealogía de la ciencia ficción en América Latina, que incluya a las mujeres.

Para retomar esta breve introducción a la autora, no está de más mencionar que, en vida, fue nombrada “la dama de la ciencia ficción”, sobrenombre que acompañaría a su obra incluso de manera póstuma. Así, se corroboró que este se mantiene hasta la actualidad, tanto en artículos especializados como en textos de divulgación y periodísticos. En un entorno en el que ella resaltaba, tanto por el género en el que incursionaba, como porque hacerlo se puede considerar un posicionamiento de género su sobrenombre no puede considerarse inocente: es una muestra del entorno masculinizado del que habla Flores-Rivera (2019). En este sentido, es importante por

varias razones, ligadas a los marcos de recepción de las obras de la autora, y, por tanto, a su reconocimiento póstumo y en vida. Como se ha dicho, en la presente investigación se aborda el discurso. Uno de los procesos de significación que resultan de mayor interés son los correspondientes a la nominación, ya que resultan primordiales para entender el sistema semiodiscursivo con base en el cual se interpreta y reproduce determinada realidad social, en otras palabras, nombrar implica colocar en un contexto aquello que se está nombrando, que a su vez establece límites respecto a realidades que pertenecen a la misma categoría. En consecuencia, este es muestra clara de las circunstancias sociohistóricas en que se inscribe su escritura.

Al referir a “la dama de la ciencia ficción”, se marca distancia a partir de un vocabulario referido al género de la autora, lo que sirve para establecer una diferenciación respecto a sus pares. Por supuesto, también se trata de un sobrenombre que denota respeto, reconocimiento y deferencia, aunque en términos de una construcción semántica patriarcal. Si bien, “dama” es un apelativo relacionado a la dignidad, lo es en relación con la masculinidad, donde se mantiene, o más bien, se destaca un binarismo de género de forma tal que lo femenino se asocia con debilidad, buenas costumbres y, por tanto, una buena educación, en materia de comportamiento de lo que debe o no debe ser una mujer, en relación con un ideal heteropatriarcal (a lo cual habría que sumar que Elena Aldunate pertenecía a un círculo identitario definido por la pertenencia a una clase socioeconómica privilegiada en materia de capitales). En este sentido, también marca una diferenciación respecto a otras mujeres. Por último, el sintagma nominal “la dama de la ciencia ficción” implica que se está hablando de una rareza, el determinante “la” especifica que sólo hay una y, por tanto, que quizá tampoco haya cupo para otra mujer en el terreno de la ciencia ficción. En este ejemplo, por tanto, se cumplen los parámetros de los procesos de nominación habituales: al nombrar, se establecen límites (entre lo que se es y lo que no).

Respecto al tema de su singularidad en un entorno masculinizado, se retoma nuevamente a Cabrera-Pommiez y Jorquera (2020, p. 3), quienes refieren a la reconstrucción de la historia de la ciencia ficción chilena, en relación con los procesos hegemónicos estructurales, entre los que se

pueden contar los de discriminación con base en el género. Elena Aldunate es emparentada con una generación, que ha sido nombrada por teóricos y críticos literarios como “la época de oro de la ciencia ficción chilena”. Aunque investigadoras como Flores-Rivera y los propios Cabrera-Pommiez y Jorquera la emparentan a una generación (en la ciencia ficción) conformada por autores masculinos, entre los que siempre sobresale Hugo Correa, quien ha sido llamado el “padre de la ciencia ficción chilena” (no se puede ignorar el paralelismo en los procesos de nominación, respecto al apelativo de “dama”). La reconstrucción del devenir histórico de la ciencia ficción en Chile sigue una trayectoria más o menos clara: el reconocimiento obtenido por Correa por parte de Isaac Asimov, quien voltearía a ver su obras, así como su posterior inclusión en la *Science Fiction Encyclopedia*, máximo reconocimiento anglosajón de autores de ciencia ficción, cambian el acontecer histórico: como se verá en el caso de otras autoras, la mirada anglosajona y el prestigio otorgado por esta a obras y entornos lleva a un resurgimiento, reconstrucción o recuperación de escrituras. Sin embargo, Pizarro-Obaid señala que los estudios académicos se centraron en la obra de Correa (2020, p. 149), su análisis, recuperación e incluso alabanza. A la par, aunque en menor medida, se dio reconocimiento a Aldunate, al igual que a Antonio Montero Abt, quienes, en conjunto con el primero, conformarían la tríada de los autores más importantes de la ciencia ficción chilena.

Teresa López Pellisa y Silvia Kurlat (2020), al igual que Cabrera-Pommiez y Jorquera (2022), quienes retoman a los primeros autores, establecen una época que será primordial para los estudios sobre ciencia ficción: la década de los 2000. En consecuencia, es posible observar que este hecho se repite como punto clave en la recepción y divulgación de la obra de otras autoras aquí abordadas, particularmente las autoras del *Cisma fundacional*, como se verá más adelante. De acuerdo con los autores, tras la década de los 70 tiene lugar un periodo de menor actividad, que se extiende hasta los 90. Su letargo finaliza, en toda América Latina, gracias a la presencia de un mayor número de editoriales dedicadas a la ciencia ficción, la presencia de nuevos exponentes y al fortalecimiento del género en el mercado (2022, p. 3). Es precisamente en este contexto, que

inicia ya hace casi dos décadas, que se observan esfuerzos de la crítica especializada y la academia por recobrar las figuras prominentes de la ciencia ficción. En palabras de Cabrera-Pommiez y Jorquera (2020), “su figura ha sido redescubierta en los últimos años, en parte debido al auge que ha experimentado la ciencia ficción en el medio literario chileno” desde principios de siglo y particularmente desde el año 2005, cuando la muerte de la autora tiene como efecto una revisión de su literatura (Pizarro-Obaid, 2020, p. 149). De lo anterior es muestra la reedición reciente de sus obras: en 2011, la editorial Cuarto Propio publica *Cuentos de Elena Aldunate: la dama de la ciencia ficción*; en 2016, Editorial Imbuche hace lo propio con *Juana y la cibernética. Cuentos*, así como con *Del Cosmos las quieren vírgenes*; además, un año antes, la autora fue incluida en la antología *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía*, también por Editorial Cuarto Propio (Rojo, 2016). Resulta relevante que, a nivel internacional, las reediciones son nulas, incluso en formatos digitales.

Por otro lado, García-Flores, quien coloca a la autora en un contexto más amplio: el de la creación literaria de mujeres, observa que la autora pertenece a la generación de los 50, de las cuales sólo fueron rescatadas algunas autoras, entre ellas, la propia Aldunate, mientras otras han permanecido excluidas de los anales literarios, por decisiones más bien arbitrarias de los especialistas: en 1954, Enrique Lafourcade, escritor y periodista renombrado en todo el continente, publica su *Antología del cuento chileno*, en el cual sólo reconoce a algunas mujeres escritoras, sin explicar por qué decide omitir a otras cuyas obras cumplen con la caracterización de la generación. Aunque ante tales hechos salta a la vista un canon incompleto, sesgado en materia de género, a lo que se suma que los textos empíricos consultados para la presente investigación coinciden en la afirmación de que la obra de Aldunate ha sido estudiada escasamente, la publicación de tal antología ha tenido el efecto de un argumento de autoridad, que se suma a otros factores ya mencionados, lo cual, no obstante, es útil como punto de partida para una reconstrucción histórica de la ciencia ficción en relación con una problematización contextual, esto es, a partir del análisis de las circunstancias socioculturales de producción.

Como se ha enfatizado, la producción de Elena Aldunate se encuentra a la sombra de un entorno masculinizante, al que se puede añadir un factor más: la relación de paternalismo cultural se extiende no sólo al círculo literario en que se movía, sino que este también parte de un hecho aún más evidente: la figura de Elena Aldunate permaneció históricamente unida a su padre, Arturo Aldunate Philips, ingeniero, investigador, divulgador y escritor, quien obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1976, aunque desde antes tuviera amplio reconocimiento, sobre todo de parte de la comunidad intelectual y científica. Aún hoy en día, y aunque esta mención pudiera pecar del mismo error, las biografías tienden a establecer una jerarquización aparentemente insuperable entre la obra de hija y padre, al grado de que incluso se localizaron textos de talante periodístico y de divulgación que, al hablar sobre Elena Aldunate, enfatizan que “fue hija de Arturo Aldunate”. Asimismo, investigadores como David Montecino (2015) y la propia García-Flores exploran esta relación con interés, al punto de que el primero la utiliza como centro de su análisis sobre la obra de Elena Aldunate. No obstante, señala que se trata de una “relación de dominación padre/hija”, que desde la perspectiva foucaultiana del poder, permite observar las jerarquías históricas a las que la obra de Elena Aldunate ha quedado restringida. Sin embargo, apunta a que su obra, más que tratarse de una lucha contra el padre, es un “diálogo con su tradición paterna”. En términos generales, estos procesos anulan o restan autonomía creativa a su escritura. En este sentido, no se niega que la figura del padre también es de autoridad, pero es importante reconocer la obra de Elena Aldunate en términos de un contexto más amplio: como parte de una generación de escritoras que lograron incursionar en un ámbito plenamente masculino y como una voz original e innovadora en la ciencia ficción.

Respecto a la recepción de la obra de la autora, de lo cual ya se habló un poco al mencionar las reediciones, los textos empíricos revisados también hacen una diferenciación jerárquica: por lo general, queda implícita una relación vertical entre los premios de Elena y los de su padre, así como entre el reconocimiento obtenido por ambos. En el caso de Elena, obtuvo la Primera Mención Honrosa del Premio Municipal de Literatura en novela en 1978, por su obra *Del cosmos*

las quieren vírgenes, mientras que su cuento “Angélica y el delfín” ganó el segundo lugar del premio Nueva Dimensión del Club de Ciencia Ficción en Madrid, un año antes (García-Flores, p. 9). Asimismo, los textos denotan que la autora era valorada en un círculo especializado dedicado a la ciencia ficción, así, fue llamada a formar parte del círculo directivo del Club de Ciencia Ficción de Chile, del cual fue vicepresidenta y cofundadora, junto al propio Hugo Correa. En consecuencia, es posible afirmar que su presencia se consolidó con su participación en el ámbito literario, como divulgadora de la ciencia ficción. Su importancia y reconocimiento a nivel nacional (e incluso internacional) en la época queda ejemplificada con un evento al que refiere Pizarro Obaid (2000, p. 153): a comienzos de los años 90, lo cual coincide con el inicio de la época del resurgimiento de la ciencia ficción, se celebra un debate televisado en el que participa la autora, junto a Correa y a Ray Bradbury, quien fungía como interlocutor a la distancia.

Respecto a la caracterización general de la obra de Aldunate, se retoman dos aspectos de los que se habló: el círculo de escritoras a cuya generación perteneció y su entrecruzamiento con la ciencia ficción. De acuerdo con García-Flores (2020), quien retoma a Raquel Olea (2010), las mujeres de la generación del cincuenta se rebelan contra la concepción naturalizada de la hegemonía masculina, a partir de la incorporación o puesta en escena de lo femenino, desde su protagonismo a través de nuevos modelos, así como del cuestionamiento al matrimonio, la maternidad y la jerarquización de binomios en el orden heteronormativo, es decir, se colocan en posición de igualdad. En este sentido, reconoce influencias del feminismo francés, particularmente de Simone de Beauvoir.

Aunque Flores-Rivera asegura que la obra de Aldunate se inscribe en una generación que aspira a identificarse con la alta burguesía, lo cual relaciona con la ascendencia de la autora, cuya identidad burguesa se ha relacionado con su posibilidad de ser escritora, para Pizarro Obaid (2020, p. 150), la generación del 50 se aleja del criollismo de la generación inmediatamente anterior, mediante “el abordaje de los dilemas contemporáneos y la renovación de los métodos y técnicas narrativas tradicionales” (p. 150); no obstante, a lo anterior se añade el hecho de que la

obra de Aldunate pertenece a la ciencia ficción, que no obtuvo prestigio sino hasta el ya mencionado reconocimiento de la obra de Correa. Aunque de orden más bien intimista, la obra de ciencia ficción de Aldunate se clasifica como blanda y, si se considera que, en su periodo activa, el realismo mágico y lo real maravilloso tuvo un amplio despliegue, no es de extrañar que su obra se haya visto influenciada no sólo por autores anglosajones como Ray Bradbury e Isaac Asimov, sino también por el despliegue de artificios propios de sus contemporáneos latinoamericanos, que, en términos muy llanos, mezclaban elementos mágicos o maravillosos en construcciones literarias de características narrativas realistas.

De forma más puntual, las obras académicas consultadas permiten realizar una caracterización previa de la obra de ciencia ficción de Elena Aldunate a manera de generalización, que antecederá a una observación centrada en las obras de ciencia ficción seleccionadas. En términos generales, aunque desde diferentes enfoques, se encontró que se destacaban las siguientes características: a) instala a la mujer en el centro de sus cuentos y novelas, a partir de lo cual coloca sobre la mesa reflexiones y cuestionamientos en torno a las dimensiones sociales de los sujetos femeninos y de lo femenino, en términos de sus encuadres culturales y políticos, dirigidos a su (re)valoración, lo que en ocasiones implica una proyección ficcionalizada de cambios sociales estructurales, y b) se aleja de la ciencia ficción dura, al emplear lo onírico, lo poético, la naturaleza e incluso el intimismo, a lo que habría que sumar que mantiene motivos tecnológicos, pero reconfigurados desde tales elementos.

Juana y la cibernética, o sobre la conformación de la sujeta obrera

“Juana y la cibernética” es no sólo fundacional en materia de ciencia ficción, sino también de la ciencia ficción escrita por mujeres, e incluso de la ciencia ficción que ha sido catalogada como feminista (Arnaya, 2015) o profeminista (Pizarro-Obaid, 2020). Esta obra, pese a tratarse de la primera incursión de la autora en el género, cumple con las características generales de su propuesta creativa. Resalta el uso de un personaje femenino, escrito en primera persona, ya que permite acotar un punto de referencia marcado por una subjetividad ficcionalizada, atravesada

por afectividades. Como se verá, se puede afirmar que el tema principal es la conformación de una nueva sujeta, la mujer obrera, así como la forma en que su subjetividad es atravesada y delimitada por el ámbito industrial, en el que se mueve y del cual depende. Tal determinación de la sujeta obrera, además, impacta en sus relaciones socioafectivas y es particularmente visible en los tópicos del amor, el erotismo, el sexo y, en consecuencia, el género, como eje principal, que son atravesados por la representación de condiciones socioeconómicas.

En primer lugar, “Juana y la cibernética” es el relato de la experiencia de una mujer obrera, quien la víspera de Año Nuevo se queda encerrada en la fábrica en la que labora, sin esperanzas de poder salir en varios días, ya que, para este punto, el personal había abandonado la planta por el día y por temporada de asueto, por lo que entra en una situación de desvarío, que la lleva a cuestionarse sobre su vida y la soledad, bajo la omnipresencia de la máquina, que atestigua su locura y se vuelve partícipe y detonadora de la misma. En este contexto, tiene lugar un proceso de erotización y sexualización de la máquina, que es ocasionado y atravesado por las circunstancias sociales y personales que, a su vez, franquean a Juana. En una fusión sexual entre máquina y mujer, la máquina sobrevive a la mujer, mientras que esta es desgarrada hasta la muerte por palancas y engranes, al punto de que no queda rastro de ella. En otras palabras, aunque autoinmolada, Juana es devorada por la máquina, de funcionamiento perene.

En términos generales, Arnaya (2015) y Pizarro (2020) establecen que las características más destacables del relato son la ya mencionada puesta en primer plano del personaje femenino y que, además, adopta un posicionamiento político respecto a las consecuencias de la industrialización y de la conceptualización social del trabajo femenino y de la mujer trabajadora. Respecto a dicha relación, el siguiente hilo discursivo resulta destacable:

Pero de todas sus compañeras de trabajo, venía a sucederle a ella este percance idiota. A ella, a la que **vivía sola**. A ella, **que en sus cuarenta y cuatro años no conociera el amor..., al hombre**. (1963, p.2)

Este presenta varios elementos que conforman una representación específica y crítica de la mujer obrera: en primer lugar, una contraposición respecto a otras mujeres, a partir de una caracterización interseccional que conjuga las circunstancias personales de vida, la edad y la sexualidad: la protagonista vive aislada (“vivía sola”), a diferencia de otras mujeres; en segundo lugar, se trata de un personaje de mediana edad (cuarenta y cuatro años); en tercer lugar, en términos de sexualidad, se presenta como célibe, lo cual, además, se une inequívocamente al concepto de amor, respecto a una heteronorma, es decir, de complementariedad y obligatoriedad binaria (obligatoriedad en el sentido de que se trata de una opción unívoca). En otras palabras, el fragmento discursivo “no conociera **el amor...**, **al hombre**” implica una equivalencia normativa. Tal límite podría pensarse como el reflejo de circunstancias socioculturales de la época de producción.

Por otro lado, en el marco teórico, se mencionó que el concepto de sujeto se recuperó desde una perspectiva foucaultiana y butleriana, en el sentido de que Judith Butler adopta el concepto de sujeto, en relación con los procesos sociohistóricos que delimitan y se inscriben en el devenir de mujeres y hombres, de acuerdo con la posición en que se encuentren en la retícula de poder de su contexto. Para Foucault, de acuerdo con Edgardo Castro (2011), el sujeto es ante todo forma y esta es el efecto de un proceso de constitución de orden histórico, que tiene lugar a través del disciplinamiento, entre otros. Así, Castro establece que “en efecto, el problema del sujeto es para Foucault el problema de la historia de la forma-sujeto” (posición 11951), para explicarlos acuña el concepto “modos de subjetivación”, que se refieren a las prácticas que llevan a la constitución de un sujeto específico. Los modos de subjetivación son, además, modos de objetivación, “es decir, modos en el que el sujeto aparece como objeto de una determinada relación de conocimiento y poder” (p. 11966), lo que define a su vez los pormenores de la historia del pensamiento. Los procesos históricos que atraviesan el relato (la industrialización en Chile en relación con la feminización del trabajo, así como el propio devenir del feminismo) muestran, como se ha

mencionado, la conformación de un sujeto particular, que es subjetivado a través de las prácticas que realiza en dos ámbitos: el laboral y el personal.

Así, las circunstancias en intersección son marcadores socioculturales, que en el relato se desarrollan a través del hilo conductor de una representación sexogenérica, respecto a la construcción de un sujeto femenino de reciente conformación, aunque ficcionalizado, es decir, un personaje que encarna preguntas sobre la mujer obrera y sus dimensiones y límites sociales y, por tanto, personales. Así, en una atmósfera ambigua y saturada, la autora describe el desarrollo de una relación sexoafectiva entre la mujer obrera y la máquina, en lo que podría considerarse un cuestionamiento al aislamiento social de la mujer trabajadora: en una sociedad patriarcal, ¿se alcanza la igualdad social al contar con la posibilidad de trabajar y obtener capital? ¿Es la mujer trabajadora, en su época, un nuevo tipo de sujeto en tensión tanto con el hombre como con otras mujeres? El cuento termina con la fusión de la protagonista y la máquina: se inmola en lo que constituye un suicidio y una iniciación sexual:

Entonces el dolor lo llena todo y la sangre ciega sus ojos, **el negro aceite se introduce en las heridas y el acero quiere ser piel**; las uñas, tuercas; los tendones y engranajes, la energía y la vida, el zumbido y el grito **se funden, se mezclan..., se aman.** (p. 171)

La respuesta a las preguntas se dirige a mostrar la enajenación social de la mujer obrera, en un contexto en que se pugnaba por la igualdad en términos laborales y económicos: el cuento se enmarca en lo que se ha denominado la segunda ola del feminismo, que pugnaba específicamente por la igualdad política y, todavía, por la económica (Valdivieso y García, 2005), lo anterior en términos de reformismo, es decir, las luchas de la primera y segunda ola se dirigen principalmente a modificar normas existentes para la inclusión de la mujer en el ámbito público, en términos mayormente legislativos.

En general, Aldunate lleva al límite las circunstancias adversas de un sujeto político de reciente raigambre y construye su retrato, desde una mirada escritural particular: la escritora

mujer, inserta en un contexto previo al régimen militar chileno y donde las pugnas del feminismo, aunque quizá no tan palpables, iban haciendo mella. Así, la reconfiguración del personaje femenino corresponde a una mirada introspectiva de tensiones sociales en contextos en procesos de cambio, respecto a la conformación de nuevas identidades femeninas, que entran en conflicto con identidades femeninas tanto previas como contemporáneas.

Flores-Rivera (2020) rescata un momento de la historia que puede considerarse un hilo discursivo fundamental en la conformación del feminismo moderno: relaciona el trabajo feminizado en la fábrica del cuento de Aldunate con el auge de las fábricas textiles en Chile durante la década de los sesenta. A su vez, establece una relación importante entre este hecho y el incendio ocurrido en una fábrica de textiles en Nueva York al inicio del siglo XX, en el que mujeres trabajadoras quedaron encerradas en una fábrica de textiles, sin posibilidades de escapar (p. 54 y 55). Aunque el cuento de Aldunate sugiere que la acción se desarrolla en una fábrica de componentes relacionados con la cibernética y la computación, tales como tablas de circuitos, dado que la autora describe enormes placas de zinc y máquinas perforadoras, los precedentes mencionados por Flores-García sirven para establecer una relación directa con el feminismo, la lucha de las mujeres por incorporarse al ámbito laboral y las condiciones socioeconómicas de una época. A este respecto, se puede añadir que Aldunate reproduce la figura del encargado o dueño de la fábrica en términos muy similares a aquellos que describen a quien fuera responsable de dejar encerradas a las mujeres que murieron calcinadas en aquel evento de principios de siglo XX: la fábrica es cerrada por el encargado para evitar robos, Juana no tiene forma de salir y esto ocasiona su muerte.

Asimismo, el control sobre la fábrica se traslada al control sobre el cuerpo de las trabajadoras, quienes se convierten en una herramienta más, un capital que se debe resguardar, como muestra el siguiente hilo discursivo:

Era una suerte, no obstante, que la avaricia del señor Wellmann lo moviese a construir los servicios higiénicos dentro de las grandes salas de máquinas. **Su objetivo había sido mantener a las obreras bajo su control; ahora ella lo bendecía.** (p. 164)

En este sentido, se puede observar una correlación con el término de biopoder de Foucault: el cuerpo de las obreras se mantiene a resguardo, las condiciones de higiene parecen indicar beneficios en torno a su estado general, bienestar y salud, para aumentar su eficiencia y su esperanza de vida, que se traduce en tiempo efectivo de trabajo. Más aún, el biopoder, a nivel de la narración, no sólo regula la productividad del cuerpo de la protagonista, sino que lo integra como una extensión de la fábrica. La máquina, por tanto, va más allá de la metáfora del sistema industrial-capitalista para convertir el cuerpo de la trabajadora en un engranaje, un mecanismo funcional para su perpetua operación. Este desdibujamiento entre lo humano y lo mecánico resalta la alienación de la mujer obrera, que se ven inmersas en un sistema que busca despojarlas de agencia por medio del condicionamiento por medios disciplinarios. Sin embargo, Juana sí es consciente de que se trata de una medida de control: aquellas áreas que pertenecen al ámbito de lo privado se trasladan al entorno laboral.

Tampoco es coincidencia que la autora describa una fábrica donde sólo trabajan mujeres, con excepción de las figuras de autoridad, de las cuales se mencionan dos: el señor Mendoza y el señor Wellman. En otros términos, establece una relación jerárquica de orden patriarcal: la industria es masculinizada; el trabajo obrero, feminizado. El trabajo pertenece al dueño del capital de la industria y, por tanto, existe una equivalencia semántica entre trabajo y trabajadora. Al final, se impone la masculinidad de la fábrica, que permanece intacta tras la muerte de Juana.

En relación con el trabajo, la autora también aborda el ámbito doméstico: Juana cumple doble jornada laboral: al interior de la fábrica, es obrera, al exterior, cuida y acompaña a otros; se encarga de labores feminizadas, relacionadas con la maternidad y el entorno doméstico: el cuidado de niños ajenos y apoyar a otras mujeres con labores que ella denomina como de “servidumbre”:

Siempre trabajando, siempre viviendo, en calidad de allegada, donde tía Lucha. **Pospuesta, mal vestida, al margen de la existencia, de los sinsabores y de las alegrías de los demás.** [...] Como siempre, por no tener **servidumbre**, tía Lucha le habría dicho: “Ay, Juanita, usted que tiene tan buena voluntad” [refiriéndose al cuidado de los niños]. (p. 165)

Posiblemente, en la actualidad no se trate de un tema demasiado polémico, pero para 1963 era de vanguardia, para muestra de ello puede considerarse el hecho de que apenas en 1952 las mujeres votaron en una elección presidencial (Memoria Chilena, s.f.), es decir, apenas ocho años antes de la publicación de “Juana y la cibernética”. Así, Aldunate critica los entramados ideológicos sustentados en supuestos biologicistas que supeditan a las mujeres al ámbito doméstico y a la crianza de menores, como deber moral. El personaje de Juana alude directamente a ello: el fragmento discursivo seleccionado muestra que su vida consiste en trabajar, sin la menor consideración hacia su propia persona. De esta forma, Aldunate coloca su mirada en la doble jornada que cumplen las mujeres: lo que Susana Cubillos y Angélica Monreal (2019), quienes recuperan a Laura Balbo, denominan “doble presencia”, que refiere precisamente a las circunstancias de las mujeres desde la Segunda Guerra Mundial y bajo las directrices de una sociedad capitalista, las cuales consistían precisamente una doble presencia: el trabajo familiar y profesional, como productoras de dos tipos de capitales, el social (maternar a esposo e hijos, apoyar en construcción del buen ciudadano) y el económico (trabajo obrero). La doble presencia a la que refiere Aldunate, este desdoblamiento identitario y corporal de Juana, tiene, sin embargo, particularidades que no empatan del todo con el concepto original: Juana no tiene una familia propia (recalca múltiples veces su soledad) y tiene una vida precarizada en términos no sólo sociales (familiares o interpersonales), sino también económicos: “[Ya que no puede salir de la fábrica] Perdería la cena con tía Lucha. **Una cena pobre en una casa pobre y sucia y oscura...**” (p. 165). Este fragmento discursivo sobre la precariedad social y económica en que vive se reafirma con las ensoñaciones que, en su mente, realiza acerca de la noticia que generará su

encierro y las consecuencias positivas que anhela que ocurran: “**Sueña que su vida podría mejorar**, hasta compraría la máquina de coser, [...] que ambicionaba desde hace tanto tiempo”, (p. 166), lo que, a su vez, habla de una retribución económica insuficiente por su trabajo y de la imposibilidad, en determinado contexto, de desprenderse de actividades económicas feminizadas, como la costura, que, no obstante, denotan mayor libertad en términos de independencia económica que el trabajo en la fábrica.

Tras las descripciones que muestran las circunstancias socioeconómicas de Juana, Elena Aldunate retoma el tópico del cuerpo. Esta vez, la ficción se dirige a mostrar una relación entre el control ejercido sobre el cuerpo de Juana (cuerpo de doble presencia, cuerpo obrero y cuerpo servil y doméstico) y un momento de conciencia de su propia corporalidad, en términos de sexualidad. Para retomar a Foucault, el modo en que la persona se convierte en sujeto impacta diferentes ámbitos: la sexualidad, entre ellos, la cual se ciñe a determinados límites en atención a un modo de subjetivación específico, es decir, al sujeto histórico en particular. En el caso de Aldunate, construye un puente simbólico entre la identidad de Juana y su corporalidad, esta última, a su vez, entrelaza concepciones de feminidad, erotismo, amor y sexo.

De esta manera, el cuerpo de Juana está atravesado por concepciones sobre feminidad, amor, sexo y deber ser, que refiere a su doble presencia y a la enajenación producto de cierto rechazo social hacia la mujer obrera, quien es representada al margen del amor (romántico) y sirve de apoyo a familias consolidadas. Su aislamiento refuerza la crítica de Aldunate a las dinámicas de exclusión social, donde la mujer obrera no sólo enfrenta condiciones de precariedad económica, sino también un rechazo social que la coloca al margen, que limita sus relaciones interpersonales y la destina al ostracismo.

Enajenada, la relación “interpersonal” más cercana con la que Juana cuenta es con la máquina que opera: es “**su** máquina”, la conoce mejor que a cualquiera, mejor que a sí misma, por lo que, en la soledad de la fábrica, decide encenderla, con lo cual comienza un pasaje en torno a la erotización de su cuerpo y del aparato (fálico, masculinizado), que se complementa. Esta

erotización es el resultado de una exploración de sus circunstancias de vida, que la llevan a la autoconciencia, a partir de una revisión de su historia y de sus límites personales (como personaje o construcción simbólica), marcados por un horario estricto de trabajo y comportamiento impuesto desde afuera, con lo que decide romper:

En la noche se debe dormir". "**En la mañana** se trabaja, se limpia la casa. Almuerzo **a las doce**. Hay que tener hambre ... " ¿Hambre? Luego **se retorna al trabajo y a las seis** se va al cine; a las ocho hay que tener una cita o leer un libro, o morir de pena. **No; en los días que le quedan, ella no seguirá esta corriente; ella romperá estas leyes e impondrá las suyas. Satisfará sus deseos postergados.** (p. 171)

Es decir, la autoconciencia social se desarrolla a la par que la conciencia sobre su propio cuerpo, a partir de la imagen que le regresan los espejos de la fábrica, por la que se pasea desnuda ("al pasar ante **los grandes espejos, se contempla. Nunca lo hace desnuda**"). Para Judith Butler (2012), el deseo equivaldría, en términos muy libres, a un concepto contrario al de sujeto racional; es decir, sujeto deseante y sujeto racional son puntos diametralmente opuestos en una recta, que refiere a la construcción racional del estado. La racionalidad se relaciona tradicionalmente con la industrialización y la ciencia positiva, mientras que el deseo, al vincularse con la corporalidad (incluso cuando atañe al ámbito intelectual) implica cercanía con el mundo sensible y con la percepción. El deseo está estrechamente relacionado con la conciencia y con la autoconciencia, que Butler también relaciona con el cuerpo. Si bien hay una serie de fuerzas que moldean la conciencia, el deseo, en contacto con el cuerpo, es el que lleva a la autoconciencia, en lo que constituye la instancia reflexiva del deseo. El deseo que experimenta Juana es de carácter reflexivo, el cual, según Butler tiende a la trascendencia, el personaje de Juana refiere a la trascendencia del ser de doble presencia que delimita su modo de subjetivación. Trascender es experimentar la vida en otros términos, desde el deseo, la autoconciencia y el cuerpo, específicamente, el sexo:

Quiere sentir, no importa qué, pero **sentir violentamente...**, violentamente. Ambivalencia de dolor y placer, miedo y entrega. Su respiración comienza a seguir el jadeo de la máquina y **vive, vive**. Aferrada a ese ser tibio, duro, firme, viscoso, dominante, quiere más. (p. 176)

Aunque constituye una metáfora de la sujeta obrera atrapada y abatida por la industria y la vida privada, y la relación sexual se establece en términos de un deseo binario, el cual, además tiene el agregado de que realiza una equivalencia entre sexualidad binaria y vivir, establece también un punto de ruptura respecto a las determinantes de género heteropatriarcales que colocan a Juana en un estado de distancia respecto a su deseo de trascendencia, que finalmente equivale a una ruptura identitaria. La trascendencia en la muerte de una identidad no tiene lugar, la máquina arrasa, la fábrica permanece impoluta. Aldunate se sirve de la imagen de la fábrica, que en su sobriedad (cuatro pisos, techos amplias, grandes y estrechas ventajitas, puerta de hierro) recuerda a un mausoleo de grandes dimensiones, en una alegoría sobre las posibilidades de escapar de la sujeta obrera. Ella muere, la máquina continúa impertérrita, deseosa de más cuerpos que la mantengan funcionando, otros cuerpos que se mantengan unidos a ella, dentro de los parámetros de un modo de subjetivación-objetivación: “**La carne calla. El acero sigue buscando**, arriba, abajo, derecha, izquierda. Enloquecido, implacable, **posesivo**. Arriba, abajo, derecha, izquierda, sobre el silencio” (p. 177). De esta forma, el final del relato constituye una alegoría del colapso de la subjetividad de la mujer obrera, de la mujer en general, incluso, dentro de un sistema opresivo. La máquina, inescrutable, es un elemento de funcionamiento ajeno a las subjetividades, subsume el cuerpo de la trabajadora, como alimento, como materia prima. No se desestabiliza y tampoco deja rastro de Juana, es un espacio impenetrable, de violencia indiferente.

Aunque la alusión a la “cibernética” ha sido relacionada “al imaginario social de la maquinización, la industrialización, la modernización y los costos del progreso en la civilización” (Obaid, 2020, p. 57), el uso del sustantivo en el título indica una relación semiótica que se encuentra en la base del cuento como hecho discursivo que explora y transpone otros discursos

que permean su contexto. La cibernética, de acuerdo con la RAE, “estudia las analogías entre los sistemas de control y comunicación de los seres vivos y los de las máquinas”. Más allá de lo anterior, de acuerdo nuevamente con Obaid (2020), esta se encuentra estrechamente vinculada con la Teoría General de Sistemas, que, como su nombre lo indica, tiene el objetivo de descifrar los principios aplicables a cualquier sistema. Así, a partir de lo anterior se puede afirmar que la forma de comunicación que se establece entre el sistema-máquina y el sistema-Juana, indica una interdependencia entre ambos tipos de sistema, al menos aparente: la unión sexual es posible porque, en la fábrica, Juana y la máquina tienen una naturaleza similar (con la salvedad de que la máquina está hecha de materiales más imperecederos que la carne). En este sentido, Aldunate convierte a Juana en una especie de herramienta industrial viviente: traslada fragmentos de periódicos a la narración, que hablan acerca de la posibilidad de que las máquinas se rebelen contra sus amos, que serán seres inteligentes, o que critican que las máquinas están produciendo desocupación obrera, “los llamados robots”. ¿Es el robot del que habla Aldunate la mujer obrera? Aldunate transpone sistemas. La mujer obrera es un ciborg, mitad máquina, mitad ser sintiente. Se rebela, pero sin consecuencias, lo cual en sí mismo implica una perspectiva pesimista respecto a las posibilidades que ofrece la industrialización a la mujer. Respecto a esta relación humano-máquina, referida con anterioridad, es posible recurrir a Donna Haraway (2020), para quien el ciborg no sólo desafía las divisiones binarias (humano-máquina, hombre-mujer, etcétera), sino que también se convierte en un sujeto político a partir de cuya representación, según cada caso, permite cuestionar las estructuras culturales hegemónicas: la integración de elementos aparentemente incompatibles es un medio simbólico tanto para observar la supeditación de un elemento a otro, como para desarticular mecanismos de subordinación por medio de configuraciones que enfrenten directamente la norma. En el caso de Juana, la condición de ciborg no responde a una emancipación, sino a una destrucción que enfatiza sus limitaciones contextuales, es el ciborg del capitalismo (Haraway, 1991). Más que permitir una liberación, el

ciborg es en este relato una trampa que aprisiona a Juana en un sistema que no permite rupturas o reconfiguraciones creativas.

Para concluir, los estudios sobre Elena Aldunate tienden a tomar bandos contrarios respecto al posicionamiento político de la autora: mientras algunos autores afirman que “Juana y la cibernética”, en particular, critica los estándares binarios de género, particularmente al cuestionar las dimensiones sociales de las configuraciones históricas de lo femenino específicas de su contexto (Pizarro Obaid, 2020; Pizarro-Obaid y Ruperthuz, 2020), otros afirman que se ciñe a ellos de manera extrema, en favor de una tradición de orden moral que la autora insta a respetar como último bastión de la feminidad de orden heterosexual normativa (Flores-García, 2020). La revisión del texto ha mostrado un talante crítico, acorde a su época. En otras palabras, si se considera que el contexto de producción de este texto corresponde al de la segunda ola del feminismo, que aún abogaba por la igualdad, no puede afirmarse a la luz de tal hallazgo que el texto sea contrario al feminismo, salvo en el sentido que se le dé desde una lectura actual, a la luz de progresos significativos en la materia y cambios de paradigmas. Lo anterior no significa que Elena Aldunate fuera o se considerara feminista, sino que el texto permite observar una relación interdiscursividad respecto a los hechos sociales y, por tanto, discursivos que acaecían en el momento en que vio la luz.

Del cosmos las quieren vírgenes: de la inversión de jerarquías simbólicas a la búsqueda de nuevas masculinidades

Del cosmos las quieren vírgenes, novela publicada en 1977, también cumple con las características que se enunciaron anteriormente: aunque se trata de una novela polifónica, coloca a personajes femeninos en primer plano y explora, en términos generales, las dimensiones de lo femenino y, en un segundo plano, de la masculinidad. Aunque tales exploraciones continúan un esquema heteronormativo, binario y patriarcal, el texto plantea cuestionamientos sobre la relación entre la decadencia del proyecto civilizatorio occidental y la inequidad de género.

La protagonista de esta novela es Teresa, una profesora de párvulos, aficionada a las historias de extraterrestres y admiradora de la ciencia, quien sale una mañana de su casa rumbo a su trabajo y, al detenerse a descansar un minuto en una banca del parque, pierde la conciencia del tiempo y el espacio por más de seis horas. A la par, tiene ensoñaciones con invasiones de seres del espacio y en el pueblo pululan los rumores sobre el tema. Dos meses después, corrobora que está embarazada, pese a que sigue siendo virgen. Ante la noticia, debe enfrentarse a su novio, Luis Fernando, con quien pensaba casarse. El joven cree en su historia, se casan y, a los pocos meses, Teresa da a luz a una niña. La niña, que cuenta con cualidades fuera de lo común, crece para ser una de las siete mil mujeres que salvarán a la Tierra de la destrucción.

En la narración confluyen varios tópicos que pueden ser vistos desde la perspectiva del género y que es posible reunir en dos grandes ejes: a) la diferenciación y complementariedad que propone la autora respecto a mujeres y hombres, con bases biologicistas, y b) la relación entre desigualdad estructural, violencia, decadencia de la civilización y heteropatriarcado. A los cuales se suma una propuesta de proyecto civilizatorio, que la autora sustenta en tal complementariedad, con énfasis en una característica que se mantiene inerte en su obra: el binarismo de género.

La autora inicia su historia con la descripción de la vida cotidiana de Teresa: su grupo social más cercano, su familia, es un conglomerado matriarcal, constituido a partir de la dinámica entre cuatro mujeres, madre e hijas. La autora enfatiza la labor de las cuatro, ya sea que estudien, trabajen o se hagan cargo de labores domésticas, como una forma de pacto, que mantiene su entorno en equilibrio y paz. Es en este primer momento del relato que Aldunate introduce su posicionamiento respecto al concepto de feminidad que se desarrolla a lo largo de la narración: aunque los personajes femeninos son autónomos, las actividades que realizan se apegan a una feminidad que enfatiza la relación entre vida doméstica, crianza y serenidad, en conjunción con la naturaleza y la vida en provincia. Si bien la caracterización ficcional del matriarcado es una representación de formas alternativas de poder, Aldunate exagera el concepto de feminidad, desde una perspectiva diferenciadora, como eje fundamental para la conformación de una

sociedad nueva, al considerar que lo femenino está intrínsecamente ligado a una mirada sobre la vida que, en conjunto con una masculinidad no normativa (de acuerdo con la época de producción y desde la visión de la autora), tendría como resultado un nuevo modelo de civilización.

Aunque Elena Aldunate da a su protagonista una vida más allá del espacio privado, al dotarla de una profesión, la coloca en un área feminizada (maestra de infantiles), es decir, connotada desde la relación entre feminidad y biología. Esto es, el área de los cuidados y la crianza, como una extensión de la maternidad, constituye una determinante decisiva respecto a lo que Aldunate considerará las dimensiones de lo femenino: Teresa destaca en su comunidad porque es una maestra que se involucra en gran medida en el cuidado de los niños. Un segundo punto clave del desarrollo del personaje consiste en la descripción que proporciona la autora sobre la cercanía que mantiene con un niño que requiere atención especial en su proceso de aprendizaje: en resumen, Teresa es ante todo una figura materna, que desarrolla a la par una labor de enseñanza estrechamente ligada al cuidado infantil y es apreciada por esas cualidades. La maternidad, por tanto, será uno de los aspectos fundamentales de la feminidad para Elena Aldunate, al menos en este texto, con lo que se reitera que no escapa de los determinismos histórico-biológicos.

Aunque la caracterización de una feminidad hegemónica se mantiene más o menos intacta, también es cierto que los coloca en una posición protagónica para el devenir de la civilización. *Del cosmos las quieren vírgenes* constituye una reformulación nada sutil del mito judeocristiano sobre la Virgen María: Teresa es una de las vírgenes designadas por una entidad superior (“La Presencia”) para dar a luz a quien salvará a la humanidad de sus crímenes contra sí misma:

En su frente brilla una lentejuela azul. [...] “La Presencia” la ha ubicado ya. **Es una de las elegidas y es perfecta...** Hacia ella, como un disparo, apunta su ejército de mariposas azules. (p.11)

Así, pese a que la feminidad inherentemente ligada a la maternidad es central en la novela, también es posible afirmar que Aldunate instala al personaje femenino como centro de la creación: concibe una ficción en la que destruye la concepción patriarcal instauradora del mundo judeocristiano, uno de los grandes cimientos del patriarcado, según es entendido en la actualidad. Para Aldunate es Teresa, quien constituye el fundamento de la civilización y el germen de una nueva humanidad (Molpeceres, 2021). Es decir, mientras que la esencia del símbolo fundacional del cristianismo es de carácter masculino y masculinizante, que se coloca como punto de referencia máximo de la creación, a partir del cual se construyen límites conceptuales de diferenciación por medio de la comparación, en el libro de Aldunate es la mujer quien ocupa este lugar. En términos más acotados: invierte la jerarquía de una tradición simbólica dominante en occidente y determinante en su devenir histórico. Respecto a este último tema, Sara Molpeceres (2021) afirma que en esta obra Aldunate también invierte el logos cristiano al convertir la figura del salvador en una mujer: la niña que Teresa da a luz, quien será una de las siete mil mujeres que engendre una nueva civilización. En este sentido, también destaca que incluso el rol de la “salvadora” se sustenta en bases biológicas.

En el hilo discursivo anterior, resalta el adjetivo “perfecta”. En Teresa, tal perfección está ligada a tres aspectos: la ya enfatizada caracterización sobre la capacidad de llevar a cabo una “buena” maternidad, el nexos con su comunidad y otras mujeres, en un pequeño pueblo, y que es virgen. Este último es otro de los temas relevantes en la trama: el valor de la virginidad en un contexto heteronormado, su relación con la pureza, la configuración simbólica de lo sagrado y el ya mencionado rol maternal:

La Presencia las necesita **vírgenes, puras, no contaminadas por la materia y el poder**. Por eso las ha elegido entre los humildes de la Tierra. **En los campos, al pie de las montañas**, a la orilla de los ríos, en las playas y en los bosques. No entró a las

ciudades, **no las buscó entre los poderosos y los sabios, porque estos, aunque puros, dependían de políticos y de magnates.** (Aldunate, p. 38)

Aunque en esta novela, la virginidad es una cualidad, en el texto anterior, “Juana y la cibernética”, tenía una connotación negativa: la enajenación de Juana está vinculada con una escisión respecto a su propia corporalidad y sexualidad. La pérdida de la virginidad, en aquel caso, constituye una forma de autoconciencia. En *Del Cosmos las quieren vírgenes*, la virginidad es tanto una cualidad sexual y una exigencia patriarcal, a partir de la cual se define el valor de una mujer (sólo las vírgenes son elegidas), como una metáfora sutil sobre la no exposición al pensamiento occidental y a sus formas de organización hegemónicas:

Se daba cuenta que ella **era provinciana**, que el ser provinciana, como la llamaban, la ponía en otro nivel.

[...] **No pudo acostumbrarse a la capital.** [...] La agitación constante, incomprensible, y **ese anonimato** en las calles, cines y parques, **la empequeñecía; es competencia por tener y tener cosas.** (p. 15)

En el fragmento discursivo anterior, sobresale también la relación con la naturaleza, asociada tradicionalmente con lo femenino, mientras que la cultura se asocia con lo masculino, dicotomía que se repite en varias obras. Aunque a la luz de la actualidad, una visión en que la relación mujer-naturaleza se emparente con un esquema organizacional matriarcal podría considerarse igualmente diferenciadora y, por tanto, propio de un proceso de semiosis de carácter binario y clasificatorio, finalmente revela tensiones propias de su contexto de producción, un conflicto cuyo eje es la negociación de poderes, a partir de la reconfiguración del personaje femenino, en un discurso que plantea (e incluso recupera) la inversión de la valoración social de lo femenino.

Si bien, Aldunate no escapa de la concepción patriarcal de virginidad, suma a ella varias características, que destacan en los dos hilos discursivos anteriores: a) la contraposición entre ciudad-provincia, perversidad-inocencia, avaricia-desprendimiento, agitación-tranquilidad, anonimato-comunidad, y b) la equivalencia entre conocimiento, materia, poder, política y comercio, en oposición a un esquema de comportamiento “puro y no contaminado”. A este respecto, el concepto de virginidad refiere a dos sistemas sociales contrapuestos.

Del cosmos las quieren vírgenes fue publicada a inicios del régimen militar chileno, que se extendió de 1973 a 1990 (las referencias son sutiles, pero la novela se enmarca en este contexto: la autora incluye menciones a militares que patrullan ciertos lugares y que se cruzan con alguna fuerza extraterrestre, por ejemplo). De acuerdo con Tomas Moulián (2010), la dictadura en Chile inició a la par que un modelo económico neoliberal, que se adaptó a las demandas político-económicas de la hegemonía estadounidense, representada por Margaret Thatcher y Ronald Reagan. En términos muy llanos, la represión, las desapariciones y la violencia de estado están ligados a este régimen económico específico, cuya imposición, a su vez, significó una “ruptura constitucional” y social, que enfatizó la “individualidad racional”.

Aunque en un contexto diferente, Jesús Martín-Barbero (1984), en su texto *Apuntes para una historia de las matrices culturales y la massmediación*, retoma el concepto de poder pastoral de Foucault para explicar tal antagonismo entre una individualidad racional y la vida en comunidad, donde la primera deriva de un proceso dirigido a lograr que el segundo pierda fuerza política, al carecer de cohesión y objetivos en común, a la par que favorece la homogenización religiosa y política, ya que considera la segmentación como un peligro. La enculturación, el proceso que lleva a tal individualización, se lleva a cabo a través de la represión, ya sea quema de brujas o la sustitución de rituales de cosecha por celebraciones cristianas. En oposición a tal individualización, Martín-Barbero coloca los movimientos y protestas de la cultura popular y, particularmente, ciertas manifestaciones del anarquismo, que se valían de una recuperación de lo

tradicional, en relación con una vuelta a la comunidad, como parte de su posicionamiento político y de la base de su actividad.

En este sentido, no se afirma que el texto de Aldunate sea anarquista, ni mucho menos; sin embargo, sí existe en él la misma oposición al individualismo, ligado al poder pastoral, y una más o menos clara relación entre el poder, vinculado a un régimen de verdad emparentado con el neoliberalismo y la “vida agitada” de las ciudades, en contraste con la vida de provincia, que caracteriza en relación con la comunidad y con cierto énfasis en formas organizacionales matriarcales. En un contexto de represión, en la cual el individualismo, el neoliberalismo y el centralismo del poder son equivalentes, estos se confrontan directamente a modos de vida que ella misma denomina “provincianos”. Desde una perspectiva quizá un tanto idealizada, Aldunate relaciona la virginidad de Teresa con la negativa a aceptar una forma de vida o una ideología correspondiente a “políticos y magnates”, a la gente de ciudad. De esta forma, aunque no se niega la correspondencia entre la recuperación de un símbolo de raigambre patriarcal, utilizada en estos mismos términos, tal símbolo (la virginidad) alude a una realidad política más amplia.

Dado lo anterior, es de suponer que la conceptualización que realiza Aldunate en torno al personaje femenino es de índole política. A esta representación, es decir, a la de la mujer virginal (sexual e ideológicamente), se suman otras que se encuentran en un punto intermedio entre la heteronormatividad recalcitrante y la negociación de esa misma heteronormatividad, sin salir de ella: la mujer aún debe ser madre y casarse (aunque tampoco es un mandado, dado que establece que la sociedad matriarcal en la que vive la apoyaría en la crianza y que las mujeres solteras sobran), e incluso trasladar esa maternaje a la comunidad, a sus hijos, pero también negocia tanto el posicionamiento simbólico del personaje femenino como algunas consideraciones fundamentales. Muestra de lo anterior es este hilo discursivo, el cual habla de las instalaciones del Tololo, un centro de investigación astronómica que contaría con espacios familiares para las familias de los científicos (sí, sólo en masculino, más adelante se revisará este tema):

En un comienzo, años atrás, le habían contado al muchacho que al casarse habitaría en el recinto del Tololo, en departamentos especialmente edificados para los astrónomos de planta y sus familias. En su etapa de experimentación, **este sistema no dio resultados**, ya que las **mujeres, obligadas a vivir sin mayor privacidad, con maridos** que durmiendo de día, trabajaban de noche, **sin radio ni televisión** (ya que por la ubicación del conjunto las ondas no llegan), **sin animales domésticos con que entretenerse, con niños pequeños, no fueron capaces de adaptarse** y hubo peleas, ataques de **histeria y depresión**. Entonces fue cuando los gringos decidieron construir la ciudadela allá a las afueras de Serena. (p. 17)

Aunque no se opone a la diferenciación por género respecto a la posibilidad de inclusión de la mujer en el Tololo, sí refiere a dos cuestiones importantes: el derecho de la mujer a la privacidad y al esparcimiento, y a la enajenación que produce el encierro de alguien dedicada a mantener un apego absoluto al trabajo doméstico y a la atención de las necesidades del otro. Aldunate establece que la crianza de los hijos es desgastante y, en este sentido, tampoco la idealiza.

Sin embargo, también es verdad que durante la dictadura el discurso en torno a la maternidad adquirió una relevancia especial para el fortalecimiento del modelo de estado neoliberal que buscaba fortalecer, al partir de la base moral-ideológica de que las madres abonarían a la construcción de nuevos ciudadanos aptos. Marcela Vargas y María José Leiva (2021) explican que, contradictoriamente, esta mirada en torno a la maternidad estaba ligada al movimiento feminista de la época:

La medicalización de la maternidad [...] [que en] el caso de Chile, se extenderá por casi todo el siglo XX, está intrínsecamente relacionada con la exaltación de la madre por el sufragismo como mecanismo para la consecución del voto femenino al argumentar que su presencia en la dimensión cívica podría transformar las relaciones públicas desde la abnegación y moralización.

En otras palabras, Aldunate recurre al mismo recurso que el sufragismo o reproduce, hasta cierto punto, un discurso feminista, que coincide nuevamente con una perspectiva reformista y que se enmarca en un marco de acción que podría considerarse muy limitado. Es necesario volver a enfatizar que Aldunate debe ser vista a la luz de su época, que, como se mencionó, corresponde a un contexto dictatorial que venía de un periodo de gestación feminista en Chile. Desde la actualidad, por supuesto, parece anacrónica, pero múltiples elementos de su narrativa indican cuestionamientos importantes en torno a la relación entre la construcción de la mujer como producto de una época y la construcción de un nuevo sujeto. Aunque en el caso de *Del cosmos las quieren vírgenes*, las posibilidades de exploración de lo femenino parecen hasta cierto grado menores, en comparación con *Juana y la cibernética*, no es de extrañar que tal restricción pueda ser consecuencia de su contexto, sobre todo si se considera su posicionamiento en términos comparativos.

Contradictoriamente, también en *Del cosmos las quieren vírgenes* la protagonista crea un lazo entre corporalidad y deseo, en la descripción que realiza del encuentro sexual-místico con “La Presencia”:

Primero son mis pies [los que son alcanzados por un rayo de sol, “La Presencia], el pequeño dedo gordo, luego, como cálida culebrilla, la tibieza se enrosca en mis rodillas, y subiendo, siempre subiendo, me entibia la nuca y las orejas y me quieren oír y no oyen; roza mis labios, separándolos, y baja por mi pecho, enroscándose, entre mis pezones duros; se derrama por el vientre redondo, enredándose en el bello crespo y dorado de mi sexo, entonces, quemándome la piel, el sol me abraza, entera, me cubre, me posee... como **una pequeña cruz** tirada en la hierba, grito. Grito con los ojos abiertos, con la boca abierta, con brazos y piernas abiertas mientras **el rayo glorifica mis entrañas**. (p. 26)

Las descripciones sexuales, e incluso pornográficas, no son ajenas a la ciencia ficción. Sin embargo, el uso de pasajes eróticos resulta significativo en dos sentidos: a) en primer lugar,

refuerza los elementos simbólicos judeocristianos, la cruz, es ella la salvadora, lo mismo que su hija lo será después; b) la relación entre corporalidad y deseo nuevamente lleva a una especie de trascendencia, que en este caso está ligada a la divinidad; c) se puede suponer que, en un entorno sexualmente conservador y católico, las representaciones eróticas que tuvieran a mujeres como protagonistas y fueran narradas desde su perspectiva, contravenían la moral del estado. En este sentido, la descripción explícita del sexo femenino y metafórica del orgasmo, implica una oposición a la corriente dominante de pensamiento. La representación del erotismo femenino es desafiante en el sentido de que el discurso dominante tradicionalmente ha censurado el deseo femenino en favor de la sexualidad masculina, centrada en la dominación y no en el gozo libre. Así, el placer cumple un papel de reivindicación política y de resistencia simbólica en un contexto más que opresivo.

Asimismo, se observa una crítica implícita al control de los cuerpos, en un contexto dominado por la dictadura chilena, donde la liberación corporal se convierte en una metáfora de resistencia. En este sentido, el erotismo femenino cumple una función política específica: la representación de la sexualidad o el sexo sirve como forma o medio de revaloración de lo femenino, en cierta forma antifascista y antidictatorial (quizá un ejemplo más reciente sean las pintas feministas, que recurren a la vulva para contrarrestar la anulación simbólica que se ha hecho de lo femenino históricamente y que se posicionan en las calles para contrarrestar explícitamente los efectos opresivos del oficialismo).

En otro tema, a diferencia de autoras posteriores, en la obra de Aldunate la relación entre géneros, en un esquema binario de hombre y mujer, se continúa perpetuando e incluso se coloca en una postura de defensa a la complementariedad. A este respecto, habla de un tipo específico de masculinidad que sería el igual de la mujer letrada que dedica su vida a la enseñanza de infantes. Tal masculinidad encarna en la ficción en Luis Fernando (equivalente del José bíblico), el novio de Teresa y padre adoptivo de quien fuera el resultado de la inseminación alienígena. Este personaje se dedica a la astronomía, “una linda profesión para un hombre distinto” (p. 15), y es

caracterizado como sensible, moralmente comprometido con su familia y con su trabajo y, todo lo anterior, a su vez, es relacionado con sus cualidades científicas.

Aldunate opone el concepto de “**hombres libres** como él. **Hombres de un futuro mejor**”, a la caracterización que realiza de José, un personaje secundario que aparece en escena al final de la novela, y quien intenta violar a un personaje femenino:

Sólo importa satisfacer el **instinto**, poseer, **apropiarse de un ser y doblegarlo**, satisfacer la angustia y la soledad. [...] Hay algo en esa mujer que **lo intimida**, algo que no entiende, algo superior y **su única defensa es poseerla, humillarla, demostrarle cuál es el amo.** (p. 64)

Aldunate se decanta por la complementariedad como sinónimo de una igualdad sustentada en la diferencia de competencias y deberes sociales. Pese a lo anterior, parece oponerse a una sociedad patriarcal, sustentada en la violencia y la opresión del otro, que relaciona con la masculinidad hegemónica, sin romper del todo con los esquemas predominantes. Así, la representación de Luis Fernando como una nueva forma de masculinidad, hasta cierto punto sensible y comprometida con el matrimonio y con la crianza de los hijos, no elimina por completo las tensiones con el modelo hegemónico. En cambio, propone una reelaboración de los roles tradiciones: pone al centro de su propuesta al hombre que abandona los roles violentos y opresivos, que no obstante continúa conservando su protagonismo inamovible en la estructura social. Es decir, la visión de Aldunate define un discurso reformista que, no obstante, perpetua las jerarquías normativas.

El patriarcado, entendido como un sistema de dominación sustentado en la heteronormatividad, un modelo de civilizatorio que dirige a la humanidad a su decadencia al estar sustentado en una masculinidad violenta, carente de sabiduría y esclavista:

El hombre-varón [...] **ha equivocado las matrices** y enajenado los genes. **Ensalzó el poder y no la sabiduría, proclamó la esclavitud y no la paz, impulsó la**

violencia y no el amor. La raza humana, manejada en el olvido y la demencia, lleva su mundo a la muerte prematura y a la destrucción. Hoy, **la nueva elegida es la humilde mujer** que fuera olvidada por los dioses varones que no confiaron en ella. (p. 38)

A lo anterior, habría que sumar las alusiones que realiza Aldunate sobre el anhelo por una vida “provinciana”, comunitaria y cuasi matriarcal (Luis Fernando, aunque presente, está la mayor parte del tiempo en el Tololo), del que ya se habló. Como se ha mencionado, en esta semipropuesta ficcional de un orden social diferente, Aldunate mantiene un apego contundente a la estructura patriarcal: los dioses son hombres (aunque se equivocan), pero aceptan la necesidad de un cambio. Al situar a las mujeres como salvadoras de la humanidad, la narrativa de Aldunate plantea, pese a las contradicciones al interior del texto, una reconfiguración del proyecto civilizatorio occidental que, si bien no sustituye por completo la dominación masculina, sí piensa en términos de otras lógicas y estructuras: comunitarias, matriarcales y ecologistas, aunque destinadas únicamente a las mujeres, en un esquema que no se aleja de la enajenación social por género. Además, conserva elementos como la maternidad obligatoria (aunque no el matrimonio obligatorio), lo que evidencia el conflicto entre su obra como discurso y las limitantes, igualmente discursivas, de su contexto de producción.

El dios extraterrestre, además, es el motivo científico-ficcional que se desarrolla en la ficción y está ligado a la idea de progreso, lo mismo que Luis Fernando, el astrónomo. Sorprende que Aldunate trata de diferenciar entre la ciencia del estado, la que lleva al progreso industrial, la que está ligada con la masculinidad hegemónica, y las ciencias como la biología y la astronomía, que considera ejes esenciales del progreso. En otros términos, por un lado, Aldunate indica una diferenciación por género: la ciencia es masculina; la maternidad y el cuidado de los demás es femenina, pero la mujer debe estudiar (realiza mucho énfasis en los estudios universitarios); por otro lado, pese a la relación entre el proyecto civilizatorio occidental mantiene su confianza en la ciencia. No es casualidad tampoco que subraye la importancia de las ciencias naturales y la astronomía: lo mismo que Teresa admira la belleza de la naturaleza, lo hacen su hija (la salvadora,

entre otras) y Luis Fernando, desde diferentes perspectivas, algunas más aguzadas que otras. Sin embargo, la dicotomía establecida por Aldunate entre ciencias ligadas al progreso industrial y ciencias naturales refuerza su visión de la ciencia como una herramienta de conexión con lo trascendente y con la naturaleza, lo cual puede considerarse un reduccionismo sobre lo femenino. A la par, perpetúa la idea de que las áreas de conocimiento de mayor complejidad o demanda de abstracción son inherentemente masculinas, sean industriales o naturales, lo que proyecta sobre la obra una serie de tensiones entre la modernidad científica y los debates sobre la incorporación de las mujeres a los ámbitos académicos y científicos.

En general, es difícil colocar a Aldunate en una postura delimitada respecto al contexto de producción de sus obras. De lo anterior deriva una de las acotaciones que se hacía en la introducción a este apartado: mientras algunos autores la consideran feminista o protofeminista, otros más consideran heteronormativa y defensora de un orden social heteropatriarcal. Un punto medio, posiblemente, también sería acertado. Como menciona Pizarro-Obaid (2020), que “Elena Aldunate recurrió a lo fantástico y la ciencia ficción para analizar y reflexionar sobre lo femenino, lo materno y lo amoroso, en un contexto donde los debates de género comenzaban a difundirse” (p. 48); a lo anterior se añaden las especificidades del feminismo en el momento de su publicación (segunda ola y sufragismo), el contexto político (industrialización/ dictadura militar) y que ningún producto cultural puede escapar a los discursos de su momento, con los que se entreteje, ya sea en calidad de negociación, de adopción o un punto intermedio.

Angélica Gorodischer: la parodia del poder

Dentro de la misma etapa del arco temporal y, por tanto, con un fundamento igualmente cronológico, se abordará a la argentina Angélica Gorodischer en segundo lugar. Aunque el reconocimiento que obtuvo supera con creces al de sus pares, en términos de premios, traducciones y, en general, circulación, se incluye ya que, en un marco amplio de legitimación, se observa menor atención que a autores masculinos que han recibido los mismos reconocimientos. Llama la atención, por tanto, que su protagonismo en la historia de la literatura de ciencia ficción y fantástica no se traslade al canon de forma tal que, por ejemplo, el estudio de su obra se incluya en la currícula de las universidades.

Gorodischer nació el 28 de julio de 1928, en Buenos Aires, Argentina, y falleció el 5 de febrero de 2022, en Rosario. De acuerdo con Aletta de Sylvas (2009), aunque Gorodischer naciera en la capital argentina, se consideraba a sí misma rosarina y feminista. Esta identificación con los márgenes marcaría su obra por el resto de su vida, asegura la estudiosa, quien vincula esta convicción con uno de los grandes ejes rectores de la obra de Gorodischer: el cuestionamiento y la subversión de las estructuras culturales y de poder, lo cual se vería reflejado en sus obras por medio de 1) una sensibilidad que propone al feminismo y a la propia literatura como medios para desestructurar una sociedad sustentada en la desigualdad y, en consecuencia, como una lente para narrar desde los márgenes y colocarlos al centro (Aletta de Sylvas, 2009); 2) una forma de contar historias desde una perspectiva coral, que, por tanto, representa (desde la ficción, por supuesto, aunque en diálogo con su contexto) múltiples perspectivas, tanto dominantes como periféricas (Aletta de Sylvas, 2009; Gavilán-Molina, 2018); 3) propuestas narrativas que se convierten en “laboratorios” sobre futuros o realidades posibles (Aletta de Sylvas, 2009); 4) el humor, la parodia y la ironía como medios de subversión simbólica (Molina-Gavilán, 1999; Aletta de Sylvas, 2009; Suárez Hernán, 2019); 5) la experimentación con la sexualidad y el género de manera constante (Suárez Hernán, 2019).

Gorodischer ha sido legitimada (aunque sólo en cierta medida, como se verá más adelante) como una de las autoras más influyentes en ciencia ficción, ficción especulativa, cuento policiaco y fantasía en América Latina, de acuerdo con la crítica literaria y académica (Suárez Hernán, 2019). Su obra abarca un periodo extenso, de más de cinco décadas de publicaciones: inicia en 1964, cuando ganara un concurso en la revista *Vea y Lea* con su cuento “En verano, a la siesta con Martina” y concluye en 2017, con su obra *Coro*. Al igual que Aldunate, se puede considerar fundacional por los siguientes aspectos: a) la ya mencionada influencia del auge de la ciencia ficción en Estados Unidos, que iniciara en los 50, y que tendría eco en América Latina en los 60 y 70, que importaría y adaptaría al ámbito latinoamericano; b) el reconocimiento obtenido por la crítica, así como la reedición y traducción de su obra le ha valido ser aceptada como punta de lanza de la ciencia ficción (e incluso la ciencia ficción feminista) en América Latina; c) lo anterior ha influenciado a múltiples generaciones posteriores y esto es palpable en las temáticas abordadas (particularmente sobre género y heteronormatividad) y el estilo narrativo (Yannopoulos, 2018).

A lo largo de su trayectoria escritural, como se ha enfatizado, recibió múltiples distinciones: de acuerdo con el sitio oficial de la autora, que aún se encontraba activo en 2025, desde 1964 fue merecedora de veinte reconocimientos nacionales e internacionales, los cuales se citan a continuación: Premio *Vea y Lea*, tercer concurso nacional de cuentos policiales (1964); Premio Club del Orden (1965); Premio Konex - Diploma al Mérito (1984); Premio Más Allá (1984); Premio Poblet (1984); Premio Emecé (1984-85); Premio Sigfrido Radaelli, Club de los XIII (1985); Premio Gigamesh (1986); Premio Konex de Platino (1994); Premio Dignidad de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (1997); Premio Bullrich de la SADE por la mejor novela de mujer en el trienio (1998); Premio Esteban Echeverría (narrativa) (2000); Premio ILCH, California, U.S.A., por su obra completa (2007); Ciudadana Ilustre de Rosario (2007); World Fantasy Award (Premio Mundial de Fantasía) a la Trayectoria, U.S.A. (2011); Personalidad Destacada de la Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2012); Premio Konex - Mención Especial por Trayectoria (2014); Doctorado Honoris Causa de la Universidad

Nacional de Cuyo (2017); Prix Imaginales - Catégorie nouvelle por *Kalpa Impérial* (2018); Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes (2018) (angelicagorodischer.com.ar, 2025). Su obra, asimismo, ha sido traducida al inglés, alemán, francés, italiano, ruso, checo y portugués (PlanetaLibros, 2023) y reeditada frecuentemente.

En primer lugar, destacan importantes premios nacionales, como el del Club del Orden, Más Allá, Poblet y, sobre todo los múltiples premios Konex obtenidos por la autora: desde el diploma al mérito hasta el máximo galardón, el Platino, otorgado por la relevancia de su trayectoria literaria, que indican un grado alto de circulación de su obra y valoración por parte de instituciones argentinas, que fueron una primera plataforma para la vehiculización de su legitimación. Por otro lado, el premio español Gigamesh, obtenido en la segunda mitad de los años 80, constituía una de las grandes autoridades del género en español en la época y fue el primer gran reconocimiento que obtuvo en circuitos internacionales especializados en la ciencia ficción, en la misma década habría sido otorgado a figuras internacionales como Ursula K. Le Guin, Philip K. Dick y George R. R. Martin. En 2011, obtiene el World Fantasy Award, máxima autoridad mundial en ciencia ficción y literatura fantástica, con lo que tendría que haberse convertido en un referente del ámbito. Este premio, en su máxima categoría (a la trayectoria), sólo se ha otorgado a dos latinoamericanos: Jorge Luis Borges, en 1979, y a Angélica Gorodischer, en 2011 (World Fantasy Convention, 2025). A su vez, el Prix Imaginales ha ganado popularidad en años recientes en circuitos internacionales y destaca que haya premiado *Kalpa Imperial*, en reconocimiento a la importancia de la obra para la fantasía y la ciencia ficción (Prix Imaginales, 2025).

En concordancia con lo anterior, la producción académica en torno a esta autora es más prolífica, en parte debido a la popularidad que su obra alcanzó en la década de los 2000, por el impulso proporcionado por Úrsula K. LeGuin, autora de ciencia ficción estadounidense, quien tradujo la obra de Gorodischer al inglés, con lo que logró fama internacional y comenzó a debatir en un panorama global. Aunque la autora el pasó con tiempo de la ciencia ficción a la ficción

especulativa (pasando por el género policiaco, la fantasía, entre otros), fueron sus obras del primer género las que fueron traducidas inicialmente y le brindaron un estatus privilegiado en América Latina y el mundo. Sin embargo, es palpable una recepción desigual por factores como la traducción y el reconocimiento tardíos, ya que incluso premios como el Prix Imaginales fueron entregados varias décadas después de la publicación original de alguna de sus obras, en un esfuerzo más cercano a la reivindicación; asimismo la masculinización del canon ha jugado un papel relevante en el proceso: autores igualmente argentinos como Borges, Cortázar o Bioy Casares fueron consagrados e incorporados al canon en momentos previos de su carrera y, posteriormente, estudiados de forma más prolífica (incluso una búsqueda realizada en marzo de 2025 en Google Scholar arrojaba 1700 resultados para Gorodischer y más de 2 millones para Borges, una diferencia que refleja el funcionamiento, incluso en la actualidad, de las estructuras de poder en la legitimación literaria a nivel internacional); la consolidación, en un afán regionalista, de los autores del boom (Shaw, 1999); y, finalmente, la triple marginalidad (aunque Gavilán-Molina, 2007, también habla de “doble periferia”, por género de la autora y por región), donde en este caso tendría la particularidad de que el género menor de la ciencia ficción se enfrentaba directamente con el realismo mágico, que obtuvo un carácter inmediato de “literatura universal” y género mayor (aunque con sus asegunes). También cabe hacer la acotación de que, dadas las características del ámbito editorial latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX, en el cual la ciencia ficción no tenía un lugar primordial, su reconocimiento fue inicialmente hacia el exterior, en el mercado anglosajón, donde no obtendría la misma legitimidad que autoras y autores de habla inglesa.

Por otro lado, las reediciones de su obra son más frecuentes que en el caso de Aldunate; por ejemplo, en 2018 fue reeditada la obra *Kalpa Imperial*, por la editorial Emecé. Respecto a su obra, Suárez Hernán (2019) afirma que *Opus Dos* (1967), *Bajo las jubeas en flor* (1973), *Trafalgar* (1979) y *Kalpa Imperial* (1984) “contribuyeron de manera importante al desarrollo de la ciencia ficción argentina en los años sesenta”, setenta y ochenta. Más aún, este autor confirma otra

característica fundamental de la obra de Gorodischer: se distingue por la reflexión que realiza en torno a América Latina y a Argentina, en particular, desde diferentes ángulos y temáticas generales de la ciencia ficción, así como por las críticas que emite contra el imperialismo, el etnocentrismo y el androcentrismo.

En correspondencia con lo anterior, los artículos académicos recuperados para el estado del arte y la caracterización de su obra sí visitan tales obras y sirven para comprobar que las obras de ciencia ficción más estudiadas, divulgadas y favorecidas son las mencionadas. Mientras que las obras que se revisaron de forma directa son dos: *Kalpa Imperial* y *Bajo las jubeas en flor*. Tampoco se tuvieron en cuenta sus obras más recientes, sólo aquellas que son consideradas aquí como fundacionales. Queda pendiente para futuras investigaciones establecer un diálogo entre estas y obras de autoras de la *Era de la biotecnopolítica*, ya que la autora argentina publicó de forma constante a lo largo del siglo XXI, hasta unos años antes de su muerte.

***Bajo las jubeas en flor* (1973)**

Bajo las jubeas en flor es un compendio de cuentos que destacan por su crítica incisiva hacia las estructuras de poder, característica que comparte con *Kalpa Imperial*, así como por su experimentación formal y temática, y su uso medular de la parodia y la ironía. Este libro está compuesto por seis relatos: “Bajo las jubeas en flor”, “Los sargazos”, “Veintitrés escribas”, “Onomatopeya del ojo silencioso”, “Los embriones del violeta” y “Semejante día”. En correspondencia con cada relato, la postura crítica de este libro se define en relación con la iglesia, el gobierno (masculino y dictatorial), la burocracia, la masculinidad y la memoria como poder, la institución académica, el posthumanismo que superpone la mirada animal a la del humano, entre otros, problematizados desde el absurdo, la parodia y el humor.

Desde el título, que evoca un lugar exótico y utópico, inexistente en tanto las jubeas no son capaces de flores, pero en este caso, son paradójicamente fértiles, Gorodischer propone un contraste entre la promesa de plenitud que el lector podría imaginar y la desilusión que atraviesa de forma constante y sin excepciones a las narraciones. Como señala Graciela Aletta de Sylvas, el

título mismo obliga al lector a enfrentarse con “un mundo narrativo que subvierte las lógicas tradicionales”. Este contraste se observa en todo el volumen, donde las promesas de orden o resolución son constantemente erosionadas por una lógica absurda que deja en evidencia las fallas inherentes al sistema. Pero también hay una promesa de futuro, las flores, si bien imposibles en el contexto de lo real, lo son el ámbito de la ficción. Aquí, por tanto, se observa un primer elemento disruptor que también empata con las posibilidades de la palabra y de la ficción, según Donna Haraway (2020): si la palabra construye realidades y simulaciones que sustentan relaciones dispares y violentas, también puede construir otras manifestaciones, donde lo disímil sea compatible y mutuamente potenciador.

El recurso privilegiado por Gorodischer para subvertir órdenes simbólicos por medio de la palabra es la parodia. Así, la autora recurre constantemente a este recurso como una herramienta para subvertir los órdenes dominantes, cuestionarlos, reconfigurarlos o sencillamente desdoblarlos. Según Graciela Aletta de Sylvas (2009), la autora rosarina logra “socavar las bases del pensamiento que sustenta conceptos como autoridad y género, por medio de relatos que cuestionan las normas al instaurar escenarios donde la lógica patriarcal es llevada a su propio absurdo” (p. 14). Así, se produce una segunda inversión: además del absurdo que plantea la confluencia de contrarios, también se ridiculizan las jerarquías y se replantean esquemas sociales en su versión refleja: ¿cómo sería la realidad al revés?, es un cuestionamiento frecuente en la obra de Gorodischer, del que se sirve para invertir categorías fundacionales del pensamiento.

La parodia del género y el deseo normativos

Un ejemplo de lo anterior es el género y la diferencia sexual. En este tenor, Gorodischer juega constantemente con la inversión y deconstrucción de roles de género tradicionales. En particular, “Los embriones del violeta” emerge como un texto significativo. Como señala Daína Chaviano, “fue y sigue siendo un texto emblemático de ruptura, no sólo en el ámbito de la CF, sino de toda la literatura hispanoamericana” (2007, p. 38), ya que realiza una inversión de los esquemas

heteronormativos de la sociedad patriarcal, en un ejercicio que conduce a cuestionar los roles tradicionales de género (Sparling, 2017). En este relato, un grupo de hombres varados en un planeta sin mujeres experimenta con un proceso homeostático de reproducción. La atmósfera del planeta, constituida por manchas violetas que materializan los deseos de los habitantes; sin embargo, están compuestas por un tipo de materia que tiene la propiedad de transformarse en lo que aquel que esté en contacto con esta desee, excepto en una mujer (Chaviano, 2007; Sparling, 2017; Juzyn-Amestoy, 1994):

—**¿Las mujeres también?**

El Señor de Vantedour se puso de pie sin decir nada.

—Entonces, ¿las mujeres no?

—No hay mujeres, Sessler. Debido a las condiciones, digamos tan particulares, bajo las cuales puede obtenerse algo del violeta, **no nos ha sido posible a ninguno de nosotros obtener una mujer.**

—Pero yo las he visto.

—**No eran mujeres.** Y ahora, si usted me disculpa, y espero que no me tome por un anfitrión desconsiderado, es hora de que nos acostemos. Queda mucho por hacer mañana.

(p. 139)

Así, la incapacidad de crear mujeres, aunque parece una limitación técnica dentro de la narrativa, se convierte en una metáfora de un sistema patriarcal que niega la autonomía femenina, pero también destaca las limitantes masculinas. En este sentido, Gorodischer no sólo problematiza el deseo masculino, que oscila entre el control absoluto y la necesidad de la otredad, sino que también cuestiona cómo este deseo perpetúa un sistema jerárquico incluso en contextos extremos.

A su vez, imposibilidad de la reproducción constituye una alegoría de la infertilidad del patriarcado como sistema de perpetuación, explica Aletta de Sylvas (2009), pero también puede

afirmarse que es una crítica sobre los límites del deseo impuestos desde la heterosexualidad obligatoria: el gozo no tiene por qué tender a la reproducción, pero está prohibido más allá de los límites de ese planeta alternativo a la Tierra. De esta forma, el relato plantea una crítica aguda hacia el binarismo de género. A través de la incapacidad de los hombres para generar mujeres, Gorodischer socava la idea de complementariedad entre los sexos como un constructo cultural más que una necesidad intrínseca.

En este sentido, la autora expone las contradicciones del sistema patriarcal que, incluso en ausencia de mujeres, perpetúa roles jerárquicos basados en género. En relación con lo anterior De Sylvas afirma que “la ciencia ficción de Gorodischer no sólo problematiza los aspectos tecnológicos, sino que utiliza estos escenarios para desarticular las narrativas dominantes sobre el género” (p. 17), así, esta narración va más allá de plantear los límites tecnológicos al enfatizar la imposibilidad de erradicar los deseos por estos medios y emplea el pretexto del viaje intergaláctico y de un planeta otro, para proponer posibilidades de deconstrucción en torno al género, esta vez respecto a la propia masculinidad, la concepción en torno a sí misma y sobre la objetivación de las mujeres desde dicha visión.

De forma más específica, a diferencia de las obras revisadas de Aldunate, en palabras de Olga Juzyn-Amestoy (1994), no es posible catalogar este texto de Gorodischer en términos del deseo hegemónico heterosexuado, sino que en tono lúdico experimenta con los matices del deseo masculino, que van desde el retorno al vientre materno hasta la homosexualidad, expresadas a través de ejes simbólicos como el propio planeta, el deseo de un tripulante de permanecer dentro de un huevo o bien, como se observa en la cita anterior, la homosexualidad. En términos generales, plantea de forma irónica un juego de roles sexogénicos, aunque enfatiza en cierta medida la inminente necesidad de la procreación para la humanidad, a momentos reflejando un determinismo biológico y a momentos en contraposición al mismo, pero siempre pensando en otras posibilidades de estructuración del orden social.

Aunque los protagonistas son masculinos, hay un cuestionamiento directo a roles de género, a través de la reconstrucción del personaje, que, aunque tiene el rol tradicional de expedicionario y conquistador, termina por adoptar un rol ajeno a la norma heterosexual:

—¿Sí? Le voy a decir otra cosa. **Nadie puede obtener nada del violeta si no se siente como lo que quiere obtener.** ¿Se da cuenta? Por eso **es imposible crear una mujer.** (p. 156)

Finalmente, es en este mundo del violeta, “un mundo amable”, en el que los exploradores pueden satisfacer su deseo, pero la pertenencia al mundo terrestre y su sistema de valores implica obedecer una norma preimpuesta, propia de la “buena moral”, así, se impone la necesidad de ocultamiento de lo ocurrido en el mundo de las manchas violetas:

—Cosas de Theophilus. Nadie se va a dar cuenta de que hay algo que se les mete en el cerebro. Media hora después de cerrar las escotillas de la nave, **todos van a estar seguros de haber encontrado un mundo peligroso**, devastado por las radiaciones que probablemente mataron a la dotación de la Luz Dormida Tres. (p. 155).

De esta forma, incluso resulta innecesario mencionar que es a través de tal subversión de las representaciones sexogénicas, donde es el hombre el que procrea con el hombre, por medios performativos y en cumplimiento de su deseo, es decir, donde el deseo es generador de realidades, lo que igualmente constituye una crítica a la percepción social de la mujer como objeto para la reproducción, es decir, en tanto herramienta para la perpetuación de la especie y un receptor único del deseo, en un proceso de cosificación que limita la libertad expresiva de dicho deseo para la especie.

Respecto a la performatividad, es un aspecto importante que desarrolla incluso antes que la propia Judith Butler (este cuento data de 1973, mientras que *Gender Trouble* fue publicado en 1990), aunque desde la parodia del género. En términos generales, “Los embriones del violeta

también se enfoca en que el género no constituye una esencia, sino que se performa, por medio de repetición de conductas normativas adjudicadas a cada género, en relación con una diferenciación basada en un supuesto sexo biológico. En el caso del cuento de Gorodischer, llama la atención que el género femenino se performa desde un cuerpo caracterizado como masculino, en un mundo en que tal posibilidad de performatividad constituye la norma, con lo que desestabiliza las nociones esencialistas y biologicistas fijas de las identidades sexuales de un mundo heteronormado.

La parodia de las instituciones y el poder

En este mismo compendio de cuentos, Gorodischer recurre a la parodia para desestabilizar el gobierno, la academia y la historia en tanto dispositivos y tecnologías discursivas para la perpetuación de un orden social hegemónico. Así, en cuentos como “Bajo las jubeas en flor”, aborda el sistema penitenciario y su burocracia como forma de pensar el Estado y su sistema de organización; mientras que, en “Veintitrés escribas”, se centra la historia como tecnología discursiva para la perpetuación de una estructura de poder, y en “Los sargazos” en la academia (y en la literatura del canon) como una estructura sustentada en una legitimidad que, en su absurdo intelectualismo, resulta ilegítima y endeble.

En esta subdivisión del compendio, se encuentra en primer lugar “Bajo las jubeas en flor”, relato en el que el narrador, el capitán de una nave exploradora, llega a un planeta desconocido donde es detenido bajo una serie de acusaciones ininteligibles y, a continuación, recluso en una prisión, llamada *Dulce recuerdo de las jubeas en flor*. Dicho espacio de reclusión asemeja un laberinto carente de lógica, donde la estructura principal es la escalera *escheriana*, articulada de forma que semeja un ir y venir sin fin, donde la linealidad no tiene cabida:

Después de vericuetos que recorriamos con el viejo viejísimo a la cabeza, llegamos al gran comedor que estaba en el primer piso. **Subimos y bajamos tantas veces tantas**

escaleras, que si me hubieran dicho que estaba en el sexto piso, lo hubiera creído. (p. 17)

La crítica, que también se puede leer como una reformulación analítica del panóptico de Foucault, quien propone en *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión* (2019) en que, inspirado por la arquitectura, explica que la cárcel es un dispositivo de vigilancia y control, que tiene la función de producir sujetos disciplinados y organizar la sociedad de acuerdo con la norma, que se encamina a lo que se signifique como productividad desde un sujeto dócil. En otras palabras, moldea al sujeto por medio de la vigilancia, el control del cuerpo, la rutina (que se acerca a una forma de condicionamiento) y la regulación de su tiempo y posibilidades de movimientos (el movimiento corporal determina las posibilidades de acción más allá de la fisicidad, es decir, determina las posibilidades del pensamiento).

El movimiento que realiza Gorodischer en su cuento es que irrumpe el orden casi perfectamente estructurado que implica el panóptico (que también se extiende a la sociedad) y lo desestabiliza por medio de la imagen *escheriana*: el absurdo se encuentra en que arriba y abajo se yuxtaponen, con lo que el orden social resulta en sí mismo un absurdo, donde, por ejemplo, la ritualidad se enfoca en una producción significativa que alaba a la propia estructura, pero no abona a la construcción de una sociedad “productiva”, benéfica para la población carcelaria, sino únicamente a la perpetuación de una forma, por ejemplo:

[...] Y mientras pensaba en eso y en mi **estómago vacío**, llegó la hora de comer. No hubo nada que la anunciara, ni campana, ni llamado, ni carceleros con látigo, nada. **Pero el Anciano Maestro se levantó, y después de él todos los demás, y nos encaminamos a una de las puertas y llegamos al interior cálido de la prisión.** (p. 17)

El protagonista se fija como objetivo llegar a El Director, que resulta inalcanzable la mayor parte del relato. A la par, se enfatiza la ritualidad que se perpetúa por medio de la idolatría al

Anciano Maestro, quien funciona como la figura que, al imitarla, conduce la acción y estructura el comportamiento de los presos, sin una explicación razonable la mayor parte del relato.

El cuento es también un homenaje a *El proceso* de Kafka, es decir, es el otro texto con el que mantiene una relación intertextual directa y del cual recupera el absurdo como crítica directa a la burocracia y más, a la forma en que se estructura una sociedad. En esta novela, Josef K. es objeto de un proceso penal, sin que sea arrestado y sin que se le especifique de qué está acusado. Para resolver el misterio, recorre todo “un laberinto burocrático”, es constreñido a normas arbitrarias y a la voluntad de funcionarios indiferentes, en un sistema autorregulado, aunque absurdo. El protagonista se da por vencido y acepta su sentencia, completamente harto del proceso.

No obstante, resulta significativo que el cuento de Gorodischer es, por un lado, abiertamente carcelario, no hay posibilidades de movimiento más allá de la cárcel en que el protagonista está y que a la vez el orden jerárquico se base en la normalización de la diferenciación y subordinación, por medio, por ejemplo, del hambre, ya mencionada en la cita anterior. En otras palabras, en este cuento el discurso de violencia y el disciplinamiento de los cuerpos adquieren un carácter burocrático y dictatorial, aunque desacralizado, parodiado y humorístico, que sirve para más exponer cómo la burocracia estructura a la sociedad y que resulta en sí misma infértil.

En correspondencia con lo anterior, la narrativa no sólo exhibe las dinámicas de poder como un mecanismo de exclusión y jerarquización, también representa la deshumanización de los individuos que quedan atrapados en sus engranajes al grado de que se actúa con base en lo establecido por la autoridad sin conocer la razón por la cual se hace, por medio al castigo y por condicionamiento, la exposición de la corporalidad y su correspondiente vulneración:

El Director dijo llévenselo y me llevaron. Así de simple. Me metieron en un cuartito y me dijeron desnúdese. [...] **Me revisaron la boca, las orejas, el pelo, el ombligo, las axilas, la entrepierna, haciendo gestos sonrientes de aprobación,**

y comentarios sobre el tamaño, forma y posibilidades de mis genitales. Me tendieron en el suelo, no muy suavemente, me separaron las nalgas y los dedos de los pies, y me hicieron abrir la boca nuevamente. (p. 7)

Dicha deshumanización también pasa por la violencia sexual. La referencia acerca de las características de los genitales del viajero apresado constituye un primer acercamiento a la dinámica de la cárcel, donde el dominio se consolida a partir de una base sexual, de la que son objeto los más jóvenes, quienes son destinados al placer sexual de los más viejos:

Quando los volví a abrir el viejo viejísimo había designado a tres presos que en silencio se desnudaban. [...] Los otros miraban a los tres hombres desnudos, los tocaban, parecían decidirse por uno y se le quedaban al lado, ordenadamente, sin precipitación ni ansiedad, **y vi cómo iban echándoseles encima, cómo los gozaban y se retiraban luego para dar paso al siguiente. Los tres se dejaban hacer con los ojos cerrados, sin protestas ni éxtasis,** y el viejo viejísimo seguía acostado sobre las maderas del suelo. (p. 12)

El reparto implica la apropiación y servicio en actos carentes de gozo, que implicaría agencia y encontrar sentido en el acto, de la cual están despojados. También se encuentra en estas descripciones una feminización crítica del sujeto descrito: por su juventud, nubilidad o rostros más redondeados, que ejemplifica cómo el deseo heteronormado está permeado por la naturalización del dominio.

Por otro lado, la cárcel aquí es también el dispositivo de la desaparición, sobre todo en relación con un contexto de dictadura, como lo fue la Argentina a la que sobrevivió Gorodischer. El protagonista es abducido de su cotidianidad por el poder, sin razón aparente o con una razón absurda, para después ser castigado y ejercer, por medio del cuerpo, control sobre su devenir. La cárcel es una pausa, dolorosa y tortuosa, en su historia. Pausa en la que es medido, valorado, moldeado y torturado, conceptualizado como un “delincuente”, que, a decir de Foucault (2019),

constituye una construcción discursiva que sirve a la finalidad de justificar la intervención del Estado, o en relato, de El Director.

Al igual que en *El proceso* kafkiano, el protagonista trata de comprender, pero él sí llega a conocer la causa:

—El honorable señor extranjero desembarcó en nuestra **tierra sin transmitir previamente saludo alguno con las luces de su nave y sin dar tres vueltas sobre sí mismo** —decía.

Me sentí obligado a defenderme al ver la cara de pena con que me miraba el de la muela cariada.

—En primer lugar —dije—, yo ignoraba que esta tierra estuviera habitada; y, en segundo lugar, **aunque lo hubiera sabido, ¿cómo podía estar enterado del protocolo** que exige los saludos luminosos y las vueltas sobre uno mismo? [...]. (p. 23)

Esta causa es no haber respondido conforme a una norma que le es desconocida en su carácter de extranjero intergaláctico. El protocolo, mencionará el Anciano Maestro, es inherente a todo ser vivo: “La naturaleza es la misma en todas partes”, a lo que añade que él ha sido encarcelado de por vida por usar dos adjetivos calificativos de forma “impropia” y que acepta su condena al comprender que violentó las normas igualmente naturales de su sociedad, tras lo cual llama al extranjero a la resignación y la meditación, en una clara alusión a la religiosidad católica. Así, Gorodischer nuevamente realiza una desarticulación de valores naturalizados y muestra su carácter cultural, con énfasis en que las estructuras de poder se sustentan en dogmas que rayan en lo humorístico, si se desarticula su significado último. El cuento, no obstante, el extranjero se rebela y asesina al Anciano Maestro, quien abusa constantemente de su poder, ante lo cual es expulsado de esa sociedad:

—Señor extranjero —me dijo—, será llevado hasta su nave y se le ruega emprenda el regreso a sus tierras lo más rápidamente posible. La acción por usted cometida no tiene precedentes.

En nuestra larga historia, y hará el bien de perdonarnos y de comprendernos cuando le decimos que **nos es imposible mantener por más tiempo en uno de nuestros establecimientos públicos a una persona como usted.** Adiós. (p. 28)

La expulsión, no obstante, funciona como un “exilio” de una sociedad a cuya normalidad había sido incorporado: la normalidad de la violencia, el abuso (sexual y físico), la autoridad incuestionable, la repetición y la ritualidad, entre otros, de un espacio considerado público, es decir, propio de la “*res publica*”, de la esfera concerniente a la ciudadanía. En otras palabras, el *escherismo* representado por Gorodischer es el proceso, si no panóptico sí disciplinario, de construcción de lo social. El cuento termina con el protagonista abandonando el mundo carcelario al que llegó, para regresar al propio, mientras lee el libro base de la civilización que lo aprisionó: “Ordenamiento de lo que es y canon de las apariencias”, con atención: ¿Volverá a ser el mismo?

Otro ejemplo centrado en esta particularidad política de la escritura de Gorodischer, es decir, en el cuestionamiento del poder que se institucionaliza, es el cuento “Veintitrés escribas”, que transcurre en la Fortaleza Consternación, donde se escribe un trabajo de corte historiográfico que consiste en preservar por escrito batallas, decisiones del gobernante, genealogías e incluso eventos cotidianos, personajes de un siglo XX en el que “se cruzan todas las épocas”, según Gorodischer, ya que el poder (político) y su estabilidad dependen de este registro. En este relato el elemento tecnológico reside en la superposición cronológica: en la Fortaleza coinciden personajes de distintas épocas, cada uno de los cuales hilvana un episodio del cuento, el cual está dividido en seis partes:

- I) “Los pájaros mecánicos”, que se sitúa en un contexto de guerra y reproduce la memoria doméstica del interior del castillo, es decir, el tiempo menor o la memoria, que, a su vez, se ve traspasado por el gran relato de la gran historia, pero desde la subjetividad;
- II) “La primavera de la vida”, muy cercano en tono y tema a “Bajo las jubeas en flor”, que se desarrolla en un ambiente igualmente penitenciario: una comisaría, en el cual se ve a Requena, un funcionario que alterna su día entre procedimientos burocráticos (llenar

planillas) e idear formas de “disciplinar” y torturar a un estudiante detenido, sin dejar marcas en su cuerpo.

- III) “Capítulo VII”, un fragmento de un manual escolar real sobre las invasiones bárbaras, que pusieron en peligro a la mismísima civilización.
- IV) “Lo que contó la Salamandra”, que se centra en La Salamandra, Marthe Van Beek, quien viaja a la Colonia, bajo la identidad de Louis Fradier, para investigar Fortín Raso, pero en el proceso se enamora del comandante Salvador María de la Santísima Trinidad Páez Loyola. La Salamandra se dice a sí misma una traidora, a la vez que víctima de su investigación.
- V) “Un hombre importante”, un monólogo de un personaje que se presenta como un empresario “hecho a sí mismo”, como parte de una entrevista para un registro.
- VI) “El huésped”, que transcurre en Japón, en el año 8, en el contexto de una guerra entre dos casas señoriales. El contexto es asolado por la muerte, unos mueren en batalla, otros por enfermedad y otros por ataques de criminales. Aquí, el protagonista encuentra la fortuna en cinco barras de oro que le son entregadas por una “zorra”. A los pocos días, llega un visitante, al que hospeda y revela que las barras de oro son suyas. En respuesta, el protagonista lo encierra en una habitación y lo deja morir de hambre. Posteriormente, coloca su cadáver ligero en una barca que deja marchar con el río. El relato concluye con su propia muerte narrada en forma de epopeya heroica, en la cual es la víctima arrojada a una barca, la de la muerte.

A la par, se establece una la reunión en un mismo plano de los escribas de los relatos contingentes, el cual sirve como pretexto para establecer una correlacionalidad. Un elemento clave para la interpretación del relato, que por su polifonía y dobleces temporales resulta complejo en estructura y contenido, es la afirmación inicial del relato, que se mencionó con anterioridad y que se recupera nuevamente: si bien hay una codependencia de los tiempos históricos representados, es el siglo XX el que está especialmente atravesado por los relatos

correspondientes a siglos previos. Así, puede hablarse de una historia que, en tanto relato, ha construido una trama que se extiende hasta lo que fue el presente en el momento de la escritura del libro, en el cual la guerra, la traición, el desencanto, la precariedad, el colonialismo, pero también la cotidianidad en contextos violentos han llegado a un presente atravesado por un discurso neoliberal, en que las estructuras se corresponden, en una perpetuación mutable, pero relativamente estable en sus matrices de desigualdad y construcción de sus fundamentos estructurantes.

Este cuento establece un posicionamiento respecto a la historia y la memoria como construcciones de poder que se mantendrá en *Kalpa Imperial*, que coincide con la reflexión sobre la construcción de regímenes de verdad y con un metarrelato al respecto, donde se entiende que el relato sobre cómo se configura la verdad hace burla del régimen sociocultural en que se inscribe, es decir, del modelo legítimo para la reproducción de una verdad y, por tanto, de un orden social. Foucault (2019; 2014) establece que poder y saber están entrelazados, el conocimiento social, de esta forma, es un relato que produce verdad sobre la propia sociedad, el cual es autorrepresentada y representada en los términos del ya mencionado régimen dominante. Entre otras tecnologías y dispositivos para la construcción de verdad, se encuentra la historia, de ahí que la parodia consista en fundir ficción, historia y memoria, para hablar de otras verdades.

Como se observa en las anécdotas, en este proceso, se dan intentos de manipulación que demuestran que la memoria y la historia son de grupos que tienen el poder, en este más institucional, de controlarla y de que esta constituye un mecanismo de control. Lo anterior permite crear un puente respecto lo que afirma Rancière (2009) sobre la historia: que aunque pretenda ser científica es una ficción narrativa, hecha de la misma materia que la ficción: el lenguaje, que además, constituye un discurso que ha sido escrito desde lo que históricamente se ha considerado legítimo, es decir, la voz de élites (quienes gobiernan y quienes son especialistas en la materia), lo anterior puede ejemplificarse con el final del relato “El huésped”, el cual se reproduce a continuación:

El muy sabio dueño de la Casa entre los Juncos vivió plácida y **serenamente muchos años más, dedicado al estudio y a la meditación, a pesar de las batallas y de las guerras**, gracias a la protección que se le dispensara, hasta el día de su inexplicable desaparición.

Sus familiares desconsolados **erigieron un sencillo monumento a su memoria**, en la portada del cual se lee un poema que dice así: «**Las olas del destino**/Han arrastrado, ¡ay! / La frágil barca de mi vida/ Que se ha perdido/En la niebla.» (p. 77)

En este tenor, Bourdieu (2024) explica que el historiador es el “*gatekeeper* de la posteridad”, “es el que hace pasar a la posteridad, el que canoniza, el que eterniza” (p. 53). Si bien Gorodischer reformula el papel del historiador, se centra sobre todo en denotar que aquello que es eternizado por medio de monumentos y literatura, en correspondencia con la historia que se escribe, no corresponde a la verdad, sino a símbolos y figuras representativas, cuyos secretos, lo mismo que el huésped asesinado o que cualquier otra marginalidad, se mantienen ocultos, inaudibles, invisibles.

En otras palabras, en este transcurrir histórico, además, se funden el mito, la narración oral y el símbolo, y se demuestra que también son de carácter histórico, lo mismo que la propia literatura, que se inscribe en el mismo ámbito para la autora. De forma, invierte el valor concedido a la historia, que convierte en narración ficcional, en un procedimiento de reconfiguración de su sentido. Respecto a la invisibilización de la marginalidad y de sus posibilidades históricas, su puesta en juego en el cuento, a través de la parodia nuevamente, se realiza a través de la mezcla de voces, la recuperación de la cotidianidad y la desacralización de la historia y de sus especialistas. Esta polifonía constituye un ejercicio de resarcimiento, donde no hay una única voz, sino la convergencia de varios registros. Aunque, en “Un hombre importante” la marginalidad viene de la memoria personal del narrador, quien, perjura de ella:

Tristes historias hay también en esos pueblos chicos, mi amigo, casi podría decirle que un novelista podría encontrar en esas pequeñas comunidades perdidas **tanto material para escribir una gran novela de las miserias y las grandezas humanas como en una gran ciudad**. Pero me he dejado llevar por recuerdos personales, íntimos, y no es de eso de lo que usted vino a hablar aquí, ¿no es cierto? [...] **no se publicará, ¿no?**; son cosas que no sé cómo me han venido a la memoria hablando de mis primeros años. (pp. 71-72)

El monólogo, llegado a este punto, está enfocado en mantener una imagen igualmente masculina: el hombre exitoso que, en un entorno neoliberal, se construye a sí mismo y que se despoja de aquello que denota vulnerabilidad y feminidad: un origen marginal, empobrecido y conflictivo. El discurso hegemónico expulsa estas historias del panorama de lo que debe ser visto, de ahí que insista en que no debe ser publicado. Sin embargo, a partir de estos recursos, Gorodischer muestra una representación compleja de un personaje, que entiende de la “grandeza humana”, pero que a la par debe performar una identidad hegemónica, lo que implica una autonegación, en la cual también subyace una crítica y una forma de resarcimiento.

Ahora bien, la inscripción en la historia e incluso la posibilidad de ejercerla como escribiente depende de una performatividad masculina, la cual se teje con los aspectos antes mencionados. La Salamandra transita a varón y, al igual que en “Los embriones de violeta”, tal performatividad demuestra una postura construccionista del género y la diferencia sexual. Así, La Salamandra actúa y se viste como hombre e incluso en este devenir, adopta un rol colonial, de otra forma, no podría ser reconocida como sujeto. En otras palabras, para hablar y ser escuchada, para escribir y presenciar, es necesario que se encarne sujeto masculino. La parodia aquí consiste nuevamente en un juego homoerótico, en el que ella, masculinizada se enamora del significante encarnado (en personaje) de la masculinidad de su momento:

Así fue como caí a Fortín Raso, convenientemente personalizada como Louis Fradier **porque meterse en un lugar de éstos en esa época siendo yo, Marthe Van Beeck [...] hubiera sido una locura**, y para justificar el acento que no había podido borrar a pesar de los dos meses de quilingua, y convenientemente también, **provista de una historia personal [...] Conté la historia del incendio y saqueo de un puesto en el que mi imaginaria familia** y yo habíamos parado a cambiar caballos, y se me ofreció hospitalidad. Y así fue como conocí a Salvador María de la Santísima Trinidad Páez Loyola. (p. 63)

Esta historia le provee de los elementos propios de la masculinidad: una familia (un hombre heterosexual procreador y proveedor) y el entorno violento propio de un saqueo, que posteriormente dará lugar al juego homoerótico desde una performatividad heterosexual, necesaria para la negociación:

La Salamandra sostuvo que, **en su personificación de Louis Fradier, solamente había inspirado repulsión a Páez Loyola cuando él se dio cuenta de ese amor**, y que por eso él había maquinado la trampa que le permitiría matarla, matar a Louis Fradier, cruelmente y cuanto antes. Razonamiento también bastante frágil: la Virtud Perecedera y Sésamo Dos le ofrecieron otra visión de las cosas [...]: la de **Páez Loyola enamorado de Louis Fradier, retrocediendo espantado ante sí mismo y ante el supuesto muchacho**, precisamente a causa de sus confusiones y sus supersticiones. (p. 65)

El enamoramiento aquí no es posible entre hombre y mujer, cuando se descubre el secreto, Paéz Loyola manda matar a La Salamandra, es decir, está configurado desde una masculinidad auto-aprehendida: sólo es posible dentro de un propio significante. Gorodischer se burla de la heterosexualidad masculina, que como eje constructor de categorías sociales y categoría

hegemónica autocomplaciente. Asimismo, la representación femenina es expulsada del ámbito de acción y configuración histórica y, más aún, erradicada.

En general, la construcción de este texto polifónico se centra en la escritura como configuradora de relatos sociales, ya sea desde el género y la subjetividad, o desde la edificación de símbolos y grandes verdades. No obstante, como un metarrelato de la historia y de la propia actividad escritura constituye una reflexión de la en torno a la misma tanto como un medio de opresión como un acto de liberación. Así, evidencia cómo la escritura y la propia historia pueden ser herramientas tanto de opresión como de resistencia, o ambas, dependiendo de su posición en la estructura de poder o de las imbricaciones que ponga en juego.

Por último, en su relato “Los sargazos” parodia y cuestiona la legitimidad de la academia y, a la par, del genio literario, en un paralelismo tendido a partir del concepto de Aleph (en clara alusión a Jorge Luis Borges). En “Los sargazos”, un profesor pedante y condescendiente, Teo Kaner, descubre su propio Aleph en una casa de campo, pero uno atravesado por una cotidianidad que se burla de la sublimidad del cuento borgiano. Este Aleph, ubicado en una habitación de la susodicha casa, es para el escritor un descubrimiento sin precedentes que le permite observar todos los lugares y temporalidades a la vez, incluso a él mismo. Sin embargo, pronto el giro se revela: ¿Es él quien está siendo observado? El cuento cierra enfatizando la imposibilidad del personaje para alcanzar una verdad que se escapa a sus capacidades, en contraste con su arrogancia inicial; sin embargo, al final lo acepta con cierta humildad, de forma contemplativa.

En este cuento, el rol del académico se ejerce desde una postura de dominio masculinista. Nuevamente, la performatividad de la representación de un hombre en una posición de privilegio masculino depende del ejercicio del poder sobre cuerpos que busca domesticar y disciplinar, los cuales, sin embargo, también le desagradan como subordinados. Este es un punto medular en su caracterización; Teo Kaner es un académico que

Sentía cierta **desconfianza hacia las mujeres**, y **se acostaba distraídamente con una muchacha que había sido alumna suya**, y a veces con alguna otra, después de

una reunión de seminario, de un panel (**le turbaba especialmente encontrarlas agresivas**, ah las diosas cotidianas de la polémica; **pero lo irritaba descubrirlas a la mañana siguiente domésticas y solícitas**). Lo único que lo absorbía y lo entusiasmaba era su trabajo [...]. (p. 30)

En general, conviene establecer un vínculo entre relatos: la performatividad masculina se desarrolla desde una perspectiva egoíca, porque es parte inherente a una categoría fundacional, según es entendida por Gorodischer, quien cuestiona las bases de un género cuyo sesgo consiste en la autocontemplación. Huye de Virginia, explica la propia voz narrativa de Teo, para llegar a una casa en que un inglés loco se suicidó. En una habitación del fondo, encuentra el Aleph, un descubrimiento y un autodescubrimiento:

Era un espacio íntimo, aunque fuera desmesurado, intimidad y desmesura, y **seguía siendo la habitación en la que él seguía estando a pesar de haberse deslizado hacia el infinito**. Su cuerpo era contenido por el universo al que su cuerpo contenía mientras la habitación los abarcaba a los dos y su cuerpo abarcaba la habitación y el universo más la habitación que era el universo y el universo les daba cabida a él y a la habitación y todo crecía o se alejaba, o se alejaba porque crecía. **Sus manos-universo estaban inconmensurablemente lejos de su cabeza-habitación y no hubiera podido ver sus pies-ventana** aun si hubiera podido moverse al descompás del espacio.

En este espacio, conoce sobre “el libro del gran Ojo”, del cual sólo los escribas saben. Las experiencias de sintonía con el Universo lo llevan a un punto egoíco cumbre: es él el centro de Todo, es el espacio cotidiano, es el propio universo, es él mismo y no es nada. Si bien el texto parodia la grandilocuencia del Aleph, del canon y el genio literario, así como de la academia y la voz académica, es también un relato sobre el duelo ante la pérdida: huye de la ausencia de Virginia, de una relación truncada, pero encuentra en la observación del universo, que le enseña a sopesar su propia dimensión, la belleza de la experiencia subjetiva en sintonía con un todo: el

contexto inmediato (donde interactúa con gitanos, particularmente una gitana, y un comisario que discrimina al grupo de gitanos), el conocimiento de múltiples universos y temporalidades que lo sobrepasa y su propio ser pasado y presente en el dolor. Es decir, hay un giro de la apropiación y construcción epistemológica masculinista inicial hacia una comprensión sensible del objeto observado, cuyo estudio implica un acercamiento sensible, casi amoroso.

La parodia posthumana

Si bien Gorodischer mantiene una postura crítica hacia la tecnología como un medio de exclusión, en *Bajo las jubeas en flor* se observa una diferencia respecto a su representación en *Opus Dos* (mencionada en el estado del arte). Aquí, la tecnología no es simplemente un reflejo de la desmesura humana y del positivismo científico, sino un campo de experimentación donde las jerarquías pueden ser desafiadas, es decir, la tecnología puede dotar de capacidad de agencia y, en efecto, ser el vehículo para el progreso, siempre y cuando se dé en términos de un mundo “otro”, que no esté atravesado por las matrices que estructuran el mundo que le sirve de sustrato creativo (el de su realidad sociocultural).

En este sentido, Aletta de Sylvas (2009) argumenta que, en los textos de la rosarina, la tecnología es un espacio que se caracteriza por su ambigüedad, ya que puede servir para reforzar a las jerarquías existentes, pero también para desafiarlas. Por medio de esta dualidad, la autora explora no sólo los riesgos inherentes al progreso tecnológico, sino también las oportunidades para reconfigurar las relaciones de poder, en términos que terminan por adscribirse a lo utópico.

En esta reconfiguración, se establece una relación simbiótica entre tecnología, organismo, sujeto, sociedad e incluso animales o entes vivos como un planeta o, por ejemplo, en “Los sargazos”, revisado anteriormente, el propio universo y el espacio cotidiano, o bien distintas temporalidades. En otras palabras, la tecnología, casi mística en ocasiones, tiende hacia una representación posthumanista, que implica una ética del cuidado, así como la comprensión de que el ser humano es tanto tecnología, es decir, cultura, como ser orgánico, atravesado por sensorialidades y deseos, donde uno y otro se corresponden y alimentan (De Lauretis, 2025;

Haraway, 2020). Es decir, se trata de una crítica a la estructura binaria propia del pensamiento occidental, que permea la organización social en su totalidad, lo cual recupera Gorodischer de forma sistemática en sus cuentos y novelas.

Esta dicotomía respecto a la representación de la ciencia o del punto de vista de la observación científica, se observa en dos de los cuentos de la antología “Onomatopeya del ojo silencioso” y “Semejante día”, donde el primero responde a la representación paródica de la visión hegemónica y la segunda tiende al posthumanismo como propuesta de aprehensión del mundo y de convivencia.

En primer lugar, en “Onomatopeya del ojo silencioso” el narrador, un psiquiatra asignado a un proyecto espacial, debe atender a un único paciente Edmei l’Hostave, un navegante ciego producido genéticamente, de alto valor social y con grandes privilegios. Cuando termina la tormenta que les impedía salir, tiene lugar el contacto con la civilización gobernada por los Sinergarcas (momias inmortales), quienes se acercan pacíficamente y a continuación intercambian relatos sobre su historia y la historia de la humanidad. En esta última se silencian genocidios, inquisición, dictaduras y se resaltan los nombres de los genios, a fin de generar un impacto intergaláctico. Visitan la ciudad sinergarcas y pronto se revela que desean que permanezca l’Hostave, ya que desean incorporar su alma a su civilización en un proceso de simbiosis, además de que tienen una concepción inversa del cuerpo y el alma, donde el cuerpo equivale a esta última. Aceptan y lo sinergarcas asimilan el alma de l’Hostave (“Para decirlo breve y brutalmente, se lo comen”, p. 58). En esta ciudad, por cierto, se rigen por el Ordenamiento de lo que es y el Canon de las apariencias, a cuyas páginas se sumará la anécdota del psiquiatra respecto a los hechos ocurridos.

Nuevamente, se observa una crítica al canon (del griego *kanon*, “vara para medir”) como norma que delimita un régimen de verdad y que ordena lo social (a nivel intergaláctico), pero en relación con una perspectiva masculinista (es significativo que en los cuentos en que aparece, las mujeres son figuras mayormente abstractas, conceptualizadas desde la cosificación y la anulación,

mientras que el entorno representado es masculino o dominado por la presencia masculina). Asimismo, esta perspectiva es de una figura de autoridad: el psiquiatra, que inventa un relato oficial sobre la historia de la humanidad, pero también el relato oficial para la humanidad de lo ocurrió en ese otro planeta, es al tiempo “un gatekeeper” de la posteridad, lo mismo que una autoridad que puede erigir el canon. No es casualidad que lo haga desde la ciencia médica, es decir, la ciencia para la administración de los cuerpos y la vida en la modernidad, la ciencia de la biopolítica y el ejercicio del biopoder, que además produce el cuerpo de L’Hostave desde la ingeniería genética, pero lo mutila en función de la actividad que debe realizar y el cual, al final, constituye un ente sacrificial con miras políticas y de mejoramiento científico (a cambio de su cuerpo, obtienen un sistema de navegación):

—Es la parte dos veces y media vigesimoprimera del Canon —me contestó— y también **la historia del gigante aún no nacido que venció a la muerte dejándose vencer por ella.** (p. 56)

En contraste, en “Semejante día”, en el que la presencia constante de un gato que guía el recorrido a lo largo del relato, el cual inicia con un hombre moribundo, de cuya fisicidad se enfatiza el deterioro celular, es decir, de su cuerpo que inicia su proceso de descomposición, en un estado liminal entre la vida y la muerte. El hombre muere, pero aún muerto continúa su rutina, se levanta, realiza sus actividades cotidianas: hábitos, gestos cotidianos que forman parte del orden social al que pertenece, incluso visita un museo, donde el propio orden social, basado en la clasificación, aparece sublimizado en su espectacularidad. Al terminar el día, regresa al lecho en que su cadáver aún permanece, en el cual se funde y, finalmente, termina el ciclo. El gato negro cumple una función de psicopompo, vigila su camino hacia la muerte, con ojos antropológicos sigue sus rutinas, manías, contradicciones y formas de ejercer poder. Su mirada expone la arbitrariedad absurda del mundo humano y su aparente orden y estructura, el cual desarticula por medio del caos, que descoloca y descentra al hombre como eje de dicha estructura.

Finalmente, es el recorrido del gato el que termina con el sufrimiento del hombre, que a modo de rutina lo aprisiona: es guía, pero también detonador.

Con la presencia del gato, Gorodischer desafía las jerarquías antropocéntricas y cuestiona la centralidad del ser humano, en general, no sólo en la construcción de la vida cotidiana o del conocimiento. La elección de un gato como guía de la narración no es casual: en este cuento, sirve para socavar la noción antropocentrista de que la humanidad es el centro del universo, con lo que abre paso a una reflexión sobre la otredad desde una perspectiva no humana. Este enfoque, aunque aparentemente lúdico, refuerza la crítica de la autora hacia las jerarquías tradicionales y su obsesión por clasificar y dominar, pero también sobre la explotación y extractivismo para el control de la vida. “Semejante día” es una reflexión sobre el dolor de la existencia en un entorno de control y opresión (lo mismo que “Juana y la cibernética”), donde la libertad y la capacidad de agencia se ve limitada por los procesos que ponen valor a la vida y el tiempo, en términos utilitaristas, de tal forma que los límites entre vivir y morir se vuelven difusos.

Si el ciborg que propone Donna Haraway (1991) implica la fusión entre cultura y organismo viviente en mutua configuración, de forma simbiótica, donde se pueden dar dos tipos de relación: una hegemónica, que corresponde al ciborg que funciona para perpetuar un orden social masculino, y otra contrahegemónica, que usa su hibridez como forma de resistencia, también se pueden encontrar en el relato dos formas de hibridación: el zombie como un cuerpo que funciona conforme a una inercia social que no da cabida a la vida, y la simbiosis entre la mirada del animal, el gato, y el recorrido que realiza por el devenir del zombie: en esta mirada, cínica y displicente, se encuentra una forma de resistencia posthumana, es decir, que cuestiona la mirada hegemónica (no respeta la muerte, ni los símbolos del museo, mira desafiante), de ahí que no pertenezcan al tiempo humano:

El gato negro salió de su escondite, se estiró, bajó al sendero y se dirigió hacia él, y le rozó la pierna con el flanco. El hombre del banco había visto el encuentro y les sonrió:

—Extraños seres, los gatos.

—Qué curioso, justamente hoy, **al cruzarme con un gato en la calle del Centenario, viniendo hacia aquí, recordé una frase de Finney acerca de que los gatos no pertenecen ya a ningún tiempo, a ningún lugar.** (p. 89)

En suma, en este conjunto de relatos, Gorodischer vuelve a oscilar entre lo utópico y lo distópico, ve posibilidades de agencia en la tecnología y en el posthumanismo, no así en el proyecto civilizatorio occidental de la modernidad. Es decir, si bien algunos relatos como “Los embriones del violeta”, “La onomatopeya del Ojo” y “Semejante día” sugieren posibilidades de agencia y transformación, otros, como “Veintitrés escribas”, presenta una crítica a estructuras opresivas de poder, donde sólo su subversión resulta en una salida. Esta tensión refleja la ambivalencia de la autora hacia las posibilidades de cambio sistémico en un contexto cultural profundamente patriarcal, que están permeada por una esperanza puesta en las posibilidades de agencia, resistencia y subversión simbólica, en tanto lo simbólico se encarna y, en su reconfiguración, puede ser un medio para construir una realidad otra.

Por último, *Bajo las jubeas en flor* es un texto que sintetiza la capacidad de Gorodischer para articular una crítica profunda hacia las jerarquías patriarcales, religiosas y burocráticas, al tiempo que experimenta con formas narrativas y representaciones de género, como inherentes a las mismas. Como señala Graciela Aletta de Sylvas, este compendio es “un experimento, en el sentido de “laboratorio poético” donde se gestan formas y combinaciones insólitas, [lo que] es también una constante en la posición de Gorodischer ante el lenguaje [...]” (p. 9), donde la desarticulación del pensamiento binario es medular. La obra, aunque profundamente anclada en su contexto histórico, trasciende sus límites temporales, al ofrecer una serie de enunciaciones, cuestionamientos y conceptualizaciones que siguen siendo relevante en las discusiones contemporáneas sobre género, tecnología y poder.

Kalpa Imperial (1984)

Originalmente publicado en dos volúmenes, *Kalpa Imperial* reúne un total de once relatos:

- “Retrato del Emperador”, “Las dos manos”, “El fin de una dinastía o Historia natural de los hurones”, “Sitio, batalla y victoria de Selimmagud” y “Acerca de ciudades que crecen descontroladamente”, correspondiente al primer tomo, titulado originalmente *La casa del poder*.
- “Retrato de la Emperatriz”, “Y las calles vacías”, “El estanque”, “Primeras armas”, “Así es el sur” y “La vieja ruta del incienso”, incluidos en *El imperio más vasto*.

Respecto a esta división, Aletta de Sylvas (2009) hace la importante aclaración de que la autora rosarina originalmente pensó la obra como una unidad, por lo que puede pensarse que la publicación en dos tomos correspondió a decisiones editoriales. Si bien se observa que un tomo está dedicado a la conformación del norte y el otro del sur, en relación con las concepciones asociadas a ambos ejes simbólicos, la correspondencia implica una dependencia. En esta obra de Gorodischer, el sur y el norte se encuentran en constante transformación e influencia, de forma tal que la marginalidad se convierte en poder hegemónico y viceversa, por lo que la división entre norte y sur es clara, pero en un punto de los relatos, sin excepción, los límites se subvierten, traspasan o se vuelven difusos.

Las narraciones que componen esta obra se caracterizan por sobreponer elementos semánticos contradictorios, tales como barbarie y civilización, masculino y femenino, pobreza y riqueza, sabiduría e ignorancia, naturaleza y cultura, lo que le sirve de vehículo para realizar una exploración de la fundamentación binaria del pensamiento occidental y de cómo las retículas de poder, materializadas en relaciones institucionales, gubernamentales, comunitarias o interpersonales, se sustentan de forma casi determinista (socialmente) en ese binarismo, en movimientos cíclicos de cambio, corrupción y estabilización y colapso. En Gorodischer, nuevamente, de acuerdo con Aletta de Sylvas (2009), la exploración de las tensiones entre

dicotomías es un recurso frecuente, ya que resulta funcional para condensar cuestionamientos en torno a jerarquías sociales, políticas y culturales.

Al igual que en *Trafalgar*⁹, principalmente un narrador omnisciente (un juglar, cuentacuentos, archivista o historiador) relata aventuras y acontecimientos en un mundo otro, una reimaginación de la Tierra y la historia del poder. *Kalpa*, nos dice Aletta de Sylvas (2009):

[...] corresponde en el sánscrito a una unidad de tiempo que comprende más de cuatro billones de años. Esta inmensidad marca el tiempo de la novela, a la que corresponde un espacio indeterminado y lejano. (p. 53)

Es decir, Gorodischer se sirve de la indefinición para desarrollar un entramado amplio, en el que no especifica ningún tipo de temporalidad “real”, pero que sí permite encontrar elementos para la identificación de un sistema de pensamiento y de dominio que ha reproducido “infinitamente”. Respecto al calificativo “imperial”, Edward Said (2018) especifica que un “imperio” constituye una relación de control que posibilita el dominio sobre otro territorio, distante al centro metropolitano que lo ejerce. En otros términos, un imperio es una forma del Estado que se centra en la dominación de otra sociedad, lo cual empata con lo planteado por Gorodischer: es una relación directa de dominación que en este caso advierte sobre el ejercicio del poder sobre una Latinoamérica objeto de conquista y colonización, en un ir y venir bajo distintas formas y apariencias:

En nuestra época, el colonialismo directo está ya ampliamente perimido; en cambio, el imperialismo persiste en uno de sus ámbitos de siempre, en una suerte de esfera general cultural, así como en prácticas sociales específicas, políticas, ideológicas y económicas. (Said, 2018, p. 46)

⁹ Ver el estado del arte.

En general, es una recuperación de los conflictos latinoamericanos en torno a una historia de conquista y colonización, que se puede interpretar tanto en términos del continente, como de la región argentina y que incluso puede extenderse a la historia en general, lo mismo que el relato “Veintitrés escribas”, de *Bajo las jubeas en flor*. Así, para Suárez Hernán (2019), *Kalpa Imperial* realiza una transposición de lo que podría emparentarse con aspectos de la historia latinoamericana, en un afán abarcador que involucra una amplia gama de aspectos y problemas de lo social, entre ellos, el género y otros procesos de clasificación, como la racialización, pero también la guerra, el genocidio, la pobreza, el extractivismo y la conquista, así como de la construcción de otredad. A este devenir, por supuesto, subyace la dicotomía central ya mencionada del Norte y el Sur; no obstante, esa dicotomía muchas veces está inserta en un mismo significativo.

El primero de los relatos, “El retrato del emperador”, es uno de los más significativos al respecto. En éste, el narrador plantea el desarrollo de la historia por medio del contraste entre un pasado de terror y un presente benevolente, bajo el mandato del emperador Ekkemantes I. Con dicho fin, el viaje narrativo es igualmente circular: inicia con el presente, regresa al pasado y terminará con el presente, en una argucia retórica que indica que el relato se perpetúa en una especie de eterno retorno u uroboros.

Se plantea un gobierno en el que cualquier persona del pueblo puede hablar con el emperador, un gobierno no horizontal, pero sí con atención hacia la comunidad, donde los niños van a la escuela, hay poetas y actores, la vida cotidiana está normalizada:

Ahora que soplan buenos vientos, **ahora que se han terminado los días de incertidumbre y las noches de terror, ahora que no hay delaciones ni persecuciones ni ejecuciones secretas**, [...]; ahora que un hombre justo se sienta en el trono de oro y **las gentes se asoman tranquilamente a las puertas de sus casas**,

[...] ahora cualquiera puede entrar en el palacio del Emperador, por necesidad o por curiosidad; [...]. (p. 5)

El fragmento anterior, que también refiere al terror de la dictadura argentina en la primera parte del subrayado, sirve para una digresión que marcará el ritmo del resto del libro y que plantea un primer acercamiento al planteamiento general que se realiza en torno al poder. Así, el narrador se dedica a recuperar “las muertes y resurgimientos” del imperio, donde las primeras están dadas por la más fútil y peligrosa de las pasiones: **“Por el poder, por ascender al trono de oro, sentarse allí y permanecer sentados el mayor tiempo posible”** (p. 6), así, se suceden un derrocamiento y una serie de traiciones, donde un militar asesina al emperador, al igual que a su esposa y sus hijos, en un acto simbólico para extinguir una dinastía, que es caracterizada como “inepta”. A partir de lo anterior, se generaliza una guerra, **“en la que los hombres llegaron a no saber y a no querer saber contra quién peleaban”** (p. 7), de esta forma los hombres acaban consigo mismos, hasta que la ciudad queda en ruinas y se suceden siglos de barbarie.

El segundo momento del relato está protagonizado por Bib, un niño curioso y desobediente, que forma parte de una primera tribu sedentaria del resurgimiento de la civilización, la cual se asienta en los alrededores de la ciudad en ruinas. En este entorno, la nueva sociedad aprende a encender el fuego y se organiza en grupos con brujos, jefes, guerreros, cazadores y músicos, así como mujeres que cuidan o danzan. Bib es el primero en explorar las ruinas, que estaban prohibidas por ser el sitio en que “habitaba el miedo”, y encuentra un arma misteriosa que le permite llevar a la tribu una cantidad inusual de alimento (presas). Aunque no vuelve a cazar, al día siguiente entra a la vista de todos en las ruinas, a continuación, regresa con joyas, espejos, contenedores, cubiertos y platos. Ante esto, la tribu planea matarlo, pero Bib mata a uno de los conspiradores con el rifle del que se había servido durante la caza, con lo que adquiere un estatus casi mágico y le es cedida la autoridad. A partir de esto, se vuelve a consolidar, poco a poco, un imperio, que se erige sobre las ruinas del anterior y, más específicamente, sobre el trono de oro de emperadores anteriores:

[...] allí, un bárbaro temerario, curioso y, desobediente, se sentó en el trono de oro de los señores del Imperio. [...] una vez que estuvo sentado en el sillón del poder, **Bib se convirtió en un gigante.** [...] pensó intensamente en sí mismo, **no ya como una persona aislada sino como parte de algo que aún no existía y que necesitaba de él para existir.** Y ésa amigos míos, ésa es la clase de reflexiones que nos convierte en gigantes. (p. 11)

Aunque fuera un “buen emperador”, “no fue perfecto”, asegura el narrador, quien añade que el poder pervierte al hombre y es dañino como “un animal no del todo domesticado”. En la historia de Bib, se sucede asimismo un ciclo de violencia y bonanza: organiza ejércitos y reconstruye provincias a partir de vestigios, recrea la escritura (aunque nunca aprende a leer o escribir) y las leyes previas. Se ha restablecido un orden y, con ello, principia su final.

Lo anterior confirma que la propia descripción del relato establece que es un ejercicio de reflexión sobre el poder. Resultan relevantes varios elementos simbólicos que abonan a la reconstrucción de un orden político-social y estético en la trama, y que pueden leerse como los postulados clave del relato y el libro en torno al poder:

1. La fundación de una civilización como es concebida en la cultura occidental requiere un acto de violencia, que implica que a este tipo de poder subyace la muerte, la amenaza y la subordinación del otro, es decir, la construcción misma de alteridad (subalternos).
2. El poder pervierte porque la propia estructura está pervertida, el poder requiere estrategia y control. Lo anterior implica el ejercicio de poder sobre otros y, por tanto, radica conflicto y tensión, como elemento fundamental de la propia estructura.
3. El poder caracterizado de esta forma depende de una estructura que tiende a la autopreservación. Para la autora, el poder es un deseo que corrompe, cuyo anhelo parece irremediabilmente unido a lo humano, no necesariamente a la masculinidad, pero sí de forma más predominantemente violenta en este último caso (como se verá más adelante).

4. Aunque recursivo, el poder es discursivo e histórico. En este sentido, existe una relación simbiótica entre pasado y presente, e incluso futuro: el discurso, si bien no es lineal, trasciende las épocas, aunque modificado y en él subyace gran parte de la forma en que se distribuye y ejerce el poder. En otras palabras, la historia, en tanto discurso, pero también como un nexo con un fundamento civilizatorio, ejerce una influencia ineludible, lo que conduce a la repetición de estructuras y modos de simbolización.
5. El poder también se performa. Al igual que en otros relatos de Gorodischer, la apropiación de un símbolo constituye su encarnación: hay símbolos, mitos, arquetipos más benevolentes que otros, otros más crueles, que se suceden y se mezclan, porque tampoco son lineales.
6. Las tensiones y el conflicto son motores del devenir histórico. Estas tensiones se encuentran tanto en la pequeña historia como en la gran historia, y se refieren a formas de vida, saberes, conocimientos y política, entre otros.
7. En relación con 5 y 6, también se puede afirmar que se muestra que el poder es ambivalente, sólo puede idealizarse como puro. No obstante, sí se introduce la idea de que puede ser netamente perverso, en reinos del terror, como la aludida dictadura argentina.
8. La historia es un archivo fragmentario, que permite reconocer, no obstante, regularidades. Incluso durante el relato, el narrador establece que fragmentos de la historia se han perdido y que se reconstruye la historia del imperio a partir del archivo al que se puede acceder, sin que eso implique que se conoce lo que está perdido, sino que la historia está constituida también por puntos ciegos.
9. El poder es lenguaje y tecnología, se materializa por medio de símbolos y capitales; estos últimos son fundamentales para su legitimación y perpetuación. En el caso del relato, el capital fundacional es también violento: el rifle es símbolo (fálico, por cierto) y es tecnología encarnada, por medio de su adquisición/incorporación se llega al trono.

10. Si el lenguaje se sustenta en la dicotomía, así lo hace también el poder y el discurso, como ejes estructurantes de lo social. De esta forma, sur y norte, civilizado y bárbaro, paz y guerra, margen y centro son “las dos caras” de un mismo proceso.
11. Los estados modernos, en su historicidad, se sustentan en una idea del poder imperialista, es decir, en la explotación del otro, lo cual se traslada no sólo a territorios otros, sino a los procesos de diferenciación y clasificación al interior del propio estado.

En relación con este tratado sobre el poder extraído del cuento de Gorodischer y que, como se verá, guarda correspondencia con el resto de los relatos de *Kalpa imperial*, el poder se caracteriza a partir de una configuración reticular, en que es ejercido y no poseído (Foucault), es estructurador: clasifica y dota de posiciones y capitales (Bourdieu), y también se relaciona con una organización específica del Estado (Foucault, Said). En este sentido, se observa también en este caso una intertextualidad que no sólo está dialogando con el contexto histórico latinoamericano, sino que también muestra una profunda comprensión de la teoría social sobre el poder, lo que a su vez lleva a la cuestión sobre si los textos filosóficos de tales autores están en la base de la formulación de Gorodischer, lo cual coincidiría con la afirmación de que la ciencia ficción en América Latina tiende hacia un hibridismo humanista, que conjuga la reflexión filosófica y la preocupación social.

En “Las dos manos”, se plantea también una historia cuyo centro radica en la suplantación de un rey por un guerrero. A diferencia del rey, impotente y débil, afectado fuertemente por la endogamia, el guerrero, quien se había encerrado en una cámara tras la muerte de la reina y nunca más fue visto:

Encerrado en la cámara, **iba a la guerra al frente de los ejércitos, ejecutaba a los sentenciados, violaba mujeres, construía puestos de avanzada, quemaba cosechas, sembraba sal, desviaba ríos, fundaba ciudades, las destruía, volvía a construirlas, declaraba guerras, desecaba pantanos, invadía naciones. [...]**

Nunca hubo tantos ministros, nunca duraron tan poco; **nunca murió tanta gente, nunca hubo tantas mujeres preñadas**. Nunca estuvieron tan despobladas las calles ni tan poblados los campamentos. **Nunca hubo tantas delaciones, ni tantas torturas**, ni tanta tristeza. Y fue así durante veinte años. (p. 15)

Este tuvo un mandato caracterizado por el sufrimiento, como se muestra en el fragmento anterior, lo que añade una idea sobre el poder que recorre el relato y que se contradice: la brutalidad del poder militar, que, basado en la violencia, el asedio y el asesinato, para la instauración de un reinado del miedo, no puede sino ser segador. En este ir y venir, la muerte y el guerrero adquieren una misma identidad: un mendigo arriba al palacio y el guerrero muere en la cámara, o viceversa. El mendigo se marcha, oculto en su capucha, sin que se sepa quién era la muerte y quién el guerrero. Asimismo, se trata de un ser omnipresente, que se desdobra, que se extiende, pero a la vez es irreconocible y permanece permanentemente oculto, lo que confirma la dualidad simbólica guerrero-muerte.

En este relato, el pueblo adquiere un estatus anónimo y de vida exigua, es un ente sacrificial, que es mermado constantemente, es la mano llena de la muerte (su muerte es la constante, vidas que se acumulan), pero a la vez es la muerte por carencia (hambre, desolación, otras muertes que causan abandono, por ejemplo, de personajes mayores). Asimismo, este significativo del poder implica una función y no una personalización, a diferencia del cuento anterior. Esta función corresponde, no obstante, a una representación de un estado militarizado, donde el poder es ejercido de forma discrecional y la responsabilidad se diluye. De acuerdo con Gabriela Águila (2023), en Argentina, durante el Proceso de Reorganización Nacional, la última fase de la dictadura, el poder recayó en una “junta militar”, que, además de que fragmentaba la cadena de mando, implementó una “ley de autoamnistía que limitaba cualquier posibilidad de penalizar a los integrantes de las Fuerzas Armadas y de seguridad acusados o sospechados de haber violado los derechos humanos”, por lo que matanzas y represiones de manifestantes fueron

efectuadas desde un conglomerado significado como una unidad estatal, es decir, que carecía de identidad.

En contraste, en el siguiente relato, “El fin de una dinastía o Historia natural de los hurones”, que establecerá de forma más palpable una interacción entre el eje dominante y el eje marginal del poder. En él, se narra la historia del príncipe Livna'lams, el último heredero de la dinastía Hehvrantes, quien expuesto a una vida disciplinada y triste en el palacio, encuentra un día en sus exploraciones a dos hombres, con quienes convive y encuentra otra forma de aprehender la vida, desde el trabajo y el gozo del encuentro: Renka y Loo'Loo, quienes le narran su propia versión de la historia de la dinastía y de su familia: su padre fue traicionado por su madre, como parte de una conspiración para arrebatarle el trono. El joven asciende al poder y

Con él empezó a deteriorarse el protocolo tan trabajosamente construido por los anteriores, y entraron gestos no previstos y frases no tabuladas en la vida del palacio. [...]. **Dispuso que las familias nobles que tuvieran hijos se retiraran de la corte y del palacio**, [...] cualquier sirviente, soldado, magistrado, funcionario, **que tuviera descendencia o cuya mujer estuviera embarazada**, debía abandonar la corte. Y al tiempo que hacía estas cosas también **impartía sabiamente la justicia, repartía tierras, fundaba escuelas y hospitales**, embellecía la capital y las grandes ciudades y los pueblitos remotos [...]. (p. 34)

La vuelta de tuerca en la historia es que, aunque se convierte en un rey justo, en parte gracias a lo que aprendió del contacto con Renka y Loo'Loo, también considera que la forma de poder que representa debe limitarse y, por tanto, impide su reproducción, por medio de la castración, que se institucionaliza como una medida de dominio pero que también impide la continuación de una dinastía enferma por la traición, la conspiración y una ritualidad enfermiza:

[...] el Emperador Hurón firmó **el decreto de la locura según el cual todo hombre que quisiera permanecer en la corte debía ser castrado**. Estaba loco, no hay duda;

pero estaban más locos todavía los que prefirieron dejarse mutilar a abandonar la vida en la corte, que los hubo (p. 34)

El poder, no obstante, nos dice Gorodischer, ejerce tal seducción que algunos llegan a aceptar la locura del rey a fin de permanecer al centro, lo que recuerda al cuento “Un hombre importante”, de *Bajo las jubeas en flor*, que se escinde de sí mismo para preservar una posición social.

La violencia también se ejerce en los cuentos de Gorodischer por medio del abuso sexual, el cual constituye una matriz de poder heteronormada, pero homoerótica. Lo anterior concuerda con “Sitio, batalla y victoria de Selimmagud”, cuyo protagonista, Rabavttuar, un joven que creció en la violencia, la pobreza y la marginalidad, es capturado por la milicia, bajo la acusación de desertión. Nuevamente, se repite la figura del militar cruel y sádico, del cual es víctima el protagonista, que es abandonado semimuerto en una tienda de un campamento. Tras lo cual, conoce al general Sabirtolwold, un bello hermafrodita, ricamente ataviado, quien ordena que Rabavttuar se presente ante él. Le propone intercambiar riquezas por sexo:

—Te voy a dar un cofre lleno de oro —dijo el General y bostezó—. **Hace mucho que no encuentro un hombre adecuado.** Hacemos pocos prisioneros y a menudo prefieren hacerse matar tratando de escapar. Y comprenderás que **no es sensato que un general se acueste con sus oficiales, y menos con sus soldados.** (p. 37)

Durante el encuentro, el joven, quien se hace de la espada del coronel, mata a este último y se viste con su armadura, a partir de lo cual pasa a ocupar su lugar. El eje medular del cuento es tanto la violencia como el abuso sexual, que, si bien son desarrollados por el mismo personaje, se desarrollan bajo espacios militarizados, en los cuales el cuerpo vulnerado al extremo constituye la norma de disciplinamiento, en procedimientos a cargo de figuras de poder o símbolos que adquieren en sí mismos la forma de la violencia sádica: se goza con la destrucción del cuerpo del otro y, de hecho, su poder se fundamenta en el terror sistemático que produce. El abuso sexual

ocurre en el mismo plano como un medio de vulneración física sistemática: cuando no es violencia sádica es coerción sexual.

La representación de un poder hermafrodita resulta igualmente significativa, sobre todo cuando se encuentra en relación con la ostentación y el poder militar. El cuento subvierte la sexualidad hegemónica, pero la performatividad de género continúa su desarrollo bajo una matriz masculina: el coronel se performa en relación con una identidad militar. No obstante, tal identidad mantiene implícito un homoerotismo. Esta performatividad también está presente en el personaje principal, al convertirse en el general, entraña otro tipo de hermafroditismo: es la marginalidad, el hijo de una prostituta, que se encarna como símbolo de poder. Los hombres le obedecen porque la performar al coronel equivale a serlo.

Un tópico igualmente relevante, que se establece a lo largo de los once cuentos, es la relación entre ciudad y poder. Esta es especialmente visible en “Acerca de ciudades que crecen descontroladamente”, donde se aborda la historia en la que se suceden diversos ordenamientos:

- 1) La ciudad criminal, asentada sobre las bases de la brutalidad de una banda de delincuentes liderada por Drawdo el Fortachón;
- 2) El imperio que asesina a los bandoleros, con excepción del Raposo, quien funda la primera fase urbana y comercial;
- 3) La ciudad mercantil, que constituye un puente comercial, es sucia, confusa e irregular;
- 4) La ciudad poblada de artistas que enriquecen la arquitectura, las formas de estar en la ciudad y la vida nocturna;
- 5) La ciudad militar, de moral astringente y control absoluto, que se sustenta en la destrucción y la represión;
- 6) La ciudad termal, que renace como una ciudad que asemeja un balneario, con fuentes curativas, que se vuelve un sitio de reposo;
- 7) La capital del imperio, con máximo nivel de desarrollo y presencia política;
- 8) Ciudad decadente y laberíntica, que queda en ruinas después de que la capital se trasladara a otro sitio; es subdividida, se quiebra sin una estructura clara;
- 9) La ciudad religiosa, que aloja a mil religiones y mil sectas, donde el poder se sustenta en la espiritualidad y sus símbolos.

El relato es de orden genealógico, sin abandonar la circularidad (aunque un elemento cultural sea el principio regulador de lo social, como la religión o la medicalización, los elementos de cada versión de la ciudad conviven, con diferentes niveles de presencia). Además de burlarse de la corrupción que se encuentra en la base de la civilización y la erección de ciudades, también provee al espacio y la distribución territorial una significación como el papel en que se inscribe la historia del poder y donde sus habitantes son elementos cuyo devenir y movilidad depende en gran medida de la propia distribución del espacio en que se desenvuelven. Cada ciudad, corresponde a un régimen de poder o si se quiere a un reparto de lo sensible (Rancière, 2009), que es histórico y delimita lo que es visto, escuchado y representado: una ciudad artística, o un reparto artístico, limita la visibilidad y la expresividad de lo que posteriormente podría ser un régimen religioso, por ejemplo.

Se trata, además, de una ciudad que, aunque tiene bases similares, muta y está tan viva como sus habitantes, que encarnan en sí formas obtusas de perversidad, avaricia, ambición o deseo, pero también inteligencia y bondad, en relación con sus conceptualizaciones contextuales. El cuerpo urbano representado, a veces industrial, otras rural, muta de forma constante, como efecto de dispositivos de poder como el militar o el médico, que reinscriben su matriz, pero que implican continuidad histórica, bajo determinados parámetros simbólicos. Esta historia, además, muchas veces se escribe desde una postura marcadamente humana, caracterizada por sus conflictos:

[...] no la fundaron ni la espada de un héroe ni el sacrificio de una virgen, ni se llamó nunca Reina del Alba. Allí en las catacumbas pintadas hoy con colores fosforescentes donde bailan los jóvenes disolutos y se emborrachan los que van a morir, allí vivieron bandoleros y contrabandistas y asesinos cuando el Imperio era joven y luchaba por su unidad, y desde allí trazaron un sendero de muías que bordeaba los montes

y atravesábamos marjales para llegar a ciudades y pueblos donde ejercían sus nobles profesiones: **he ahí la miserable belleza de la verdad.** (pp. 40-41)

Género y poder desde el Sur

En esta epopeya sobre el poder, hombres y mujeres se suceden en el trono, y ambos son pervertidos en mayor o menor medida por el poder. Sin embargo, su representación resulta relevante para comprender la yuxtaposición que propone entre categorías aparentemente disímiles, para visibilizar que tal es de carácter cultural.

En otras palabras, en *Kalpa imperial* las representaciones de feminidades (aunque también de las masculinidades), al igual que en el caso de Aldunate, están unidas a negociaciones por el poder, en términos culturales y políticos, más contextualizados, aunque desarrollados respecto a símbolos universales propios de un esquema patriarcal, emitidos desde una postura crítica, aunque propia del momento, lo cual es visible en la reproducción de ciertos estereotipos que no escapan a su época. Así, más allá de las representaciones de liberación sexual, en los que la corporalidad es un eje fundamental y que también tienen importancia (el deseo siempre es precursor de agencia en los relatos, incluso si implica conspirar o traicionar), en *Kalpa imperial* es relevante que la construcción de la representación femenina casi siempre se efectúa desde una marginalidad, en subordinación a una figura o un entorno masculino, lo cual sirve de pretexto a la autora para analizar, desde una postura la mayor de las veces limitada, sus posibilidades de acción. Por ejemplo:

- En “Retrato de un emperador”, al inicio del relato una emperatriz que habría tenido un reinado de 45 días fue asesinada porque en ese periodo logró cambios sustanciales; asimismo, la madre del protagonista tiene un papel pasivo, relegada al espacio privado, mientras su hijo caza.
- En “Las dos manos”, una doncella es prometida al rey deforme y desaparece al ver al guerrero, de cuya apariencia se enamora, por el contraste que existe con el monarca.

- En “El fin de una dinastía o Historia natural de los hurones”, se insinúa la muerte de la madre traidora a consecuencia de la acción directa del príncipe. La breve caracterización de esta personaje, sin embargo, es interesante, ya que traiciona a su marido desde la agencia y sus posibilidades específicas de movilización;
- En “Acerca de ciudades que crecen descontroladamente”, el rol de la mujer es variable, lo mismo que las ciudades: desde víctimas de violaciones, prostitutas y mendigas, hasta emperatrices volubles, sabias y crueles, comerciantes avariciosas o fanáticas religiosas, donde pesa más la fuerza del canon, del reparto de lo sensible y de la inercia social.

El segundo tomo presenta mayor variabilidad respecto a la representación femenina. En el capítulo “La emperatriz”, la autora caracteriza a la protagonista como una posible exprostituta, aunque sólo se insinúa, ignorante, que no sabe leer o escribir y desconoce la historia del imperio, pero que “conoce la calle” y ha tenido la astucia suficiente para sobrevivir, por lo que tiene la sabiduría suficiente para gobernar, no sólo para ejercer poder (según afirma el narrador), que involucra no sólo conocer el sufrimiento, sino la posibilidad de empatía. Así, se caracteriza a la emperatriz de la siguiente manera:

No era joven ni hermosa ni letrada; tenía mal genio, era testaruda, brusca y áspera. Pero yo sé qué fue lo que la hizo tan grande. Fue la sabiduría que consiste en ver las cosas de una manera distinta y en aplicar lo que aprendía de una manera distinta. Y no es que nadie le hubiera dado lecciones jamás: no se educó Abderjhalda en los salones de los palacios ni en los colegios cerrados para jóvenes nobles sino en la calle. (p. 5)

Lo que constituye en buena medida una representación de la emperatriz ligada a una visión propia de la alteridad: el saber que posee no es el hegemónico ni dominante. En una retícula de poder, la emperatriz, antes mendiga, carecía o debía carecer de capital simbólico. Gorodischer, en este cuento, realiza una inversión de capitales: recurre al planteamiento de que la visión de la

marginalidad en general es más potente, en tanto conjuga la capacidad de agencia y la comprensión del otro, en comparación con la perspectiva clasificatoria y funcionalista del poder hegemónico. Así, en este caso liga alteridad al personaje femenino y la vuelve portavoz de la contraposición consciente al orden establecido (que en el caso del cuento es en relación con el emperador).

Al igual que en textos anteriores, abuso sexual (“no le quedaba [a Dudu] más que la sombra de lo que había usado tantas veces **para violarme en las casas semiderruidas** que la inundación iba dejando deshabitadas”, p. 8) y económico es una constante en la precarizada vida del personaje: en el relato se naturaliza su cosificación en el plano sexual y, por otro lado, la explotación económica la convierten en productiva, para ella y para otros.

Su proceso para escalar socialmente se muestra consciente y deriva de una habilidad pragmática para observar su realidad. Este proceso deriva de la generación de pensamiento propio:

Yo tenía diecisiete años, [...] pero hice del teniente un capitán y del capitán un coronel **con el simple procedimiento de rechazar lo que las gentes decían que pensaban, y tratar de encontrar un pensamiento nuevo. Encontré dos.** Uno de ellos gira alrededor de otro muy viejo que dice que **todos estamos hechos del mismo barro.** [...] Me aburría, así que tuve tiempo para encontrar otro pensamiento. Decía: yo puedo. (p. 10)

Lo cual podría resultar trivial, si no fuera porque el diálogo creado por Gorodischer establece que rechazaba el pensamiento convencional, la linealidad auto-reproductiva. Este pensamiento, plantea el texto, es consecuencia directa de la marginalidad vivida, que desestabiliza el pensamiento hegemónico, sus formas simbólicas y su lógica.

En su proceso para escalar socialmente, se hace del poder porque encuentra una piedra mágica que es buscada por el emperador y gracias a las relaciones sociales que ha establecido

previamente, puede llegar a él. El emperador llega a confiar en la franqueza e inteligencia de quien sería la futura emperatriz, que ya incide en el gobierno como consejera. Al tiempo, se casa con el emperador y, desde esta posición, lleva a cabo una forma distinta de gobernanza: evita la ejecución violenta de acciones de represión y control social, reformula la violencia estructural y reorganiza la sociedad, por medio de otro tipo de jerarquías que considera más igualitarias, aunque nunca horizontales.

El cuento es narrado por aquel a quien la Emperatriz le confesará su historia, un joven que espera que viva lo suficiente para que narre sus hechos:

No te llamé solamente porque fueras un buen contador de cuentos [...]. **Pero había otros buenos contadores de cuentos, más hábiles** [...], sólo que eran más hábiles y más sabios porque **eran más viejos** [...]. **Quizá seas algún día como ellos** [...]. **Era necesario que yo pudiera creerlo, porque mis hijos**, los que se van a sentar en el trono del Imperio, no tienen que ser solamente fuertes y sanos y bellos, también **tienen que tener esa veta de locura y de pasión que hace que un hombre o una mujer pueda ver el otro mundo** que es la sombra de éste y en el cual éste es la sombra. (p. 19)

A diferencia del relato “El fin de una dinastía”, el poder feminizado que se presenta en “Retrato de la emperatriz” es relacional y se extiende más allá de estructuras estáticas. En otros términos, el poder feminizado, ejercido desde los márgenes, no es fetichizado. Por otro lado, el gobierno que ejerce es igualmente “femenino”, se apropia de actividades masculinas, sin performar una identidad masculina (travestida) o masculinizada, e incluso tópicos femeninos como los lazos de parentesco que se establecen desde la maternidad son reconfigurados: el poder se hereda de la madre y en esta herencia, se busca que la visión que se tiene de dicho poder también se reproduzca.

El relato “Y las calles vacías” también se plantea desde una perspectiva femenina, aunque enfocada en la venganza. La trama consiste en la fundación y posterior aniquilación de una ciudad

imperial, que es erigida como un capricho del emperador Kiautonor para honrar a una concubina que fue su víctima. La Emperatriz, por su parte, trama una venganza, tanto para ella, como para la concubina asesinada, ante los abusos del emperador y prepara el escenario para que ocurra. Cuando la ciudad está terminada, grupos nómadas solicitan trabajo en la ciudad. Esa primera noche, tiene lugar una matanza ritual, en que las mujeres de la ciudad, hermanas de la concubina muerta, asesinan a los constructores, degollándolos, tras haberlos drogado con vino con adormidera. Mueren arquitectos, especialistas y militares, mientras el hijo de la emperatriz, disfrazado de sacerdote, observa la escena de un espacio que permanecerá muerto y estéril, como el mausoleo que fue desde el inicio.

Por supuesto, la subversión del orden de género tiene lugar en el momento en que las mujeres asesinan a los responsables de la construcción de una ciudad que romantiza el feminicidio, ejercido por medio de la explotación, la violencia física recurrente y el aislamiento. Así como la Emperatriz en este relato, otra distinta del relato anterior, ejerce el poder, aunque desde la sombra, las mujeres del poblado rompen con lo que supone una identidad femenina tradicional, en lo que constituye un trance casi dionisiaco, en clara alegoría a las *Bacantes*¹⁰ de Eurípides, pero donde la culpa es desplazada hacia quien urdió la trampa.

Asimismo, la construcción de un símbolo es contrarrestado: si la ciudad nace en memoria a la atroz acción del Emperador, como un recuerdo sádico que enaltece la violencia y la cosificación de las mujeres, termina por convertirse en un espacio fantasma, que sólo es recordado por el futuro emperador (el hijo de la emperatriz). Sin embargo, el ejercicio del poder no deja de estar marcado por la violencia, de lo que también fue una artimaña para ascender al trono:

¹⁰ En esta tragedia, el rey Penteo trata de prohibir el culto a Dioniso, quien en venganza convierte a todas las mujeres del reino, incluyendo a Ágave, la madre del rey, en parte de su séquito de bacantes. Por consejo del propio Dioniso, Penteo se disfraza para espiar las mujeres, quienes lo descubren y, en un trance de locura, lo descuartizan creyendo que es un león. Ágave se culpa de la muerte de su hijo, ya cuando despierta del trance lleva consigo su cabeza.

Recordó a los constructores de la ciudad acercándose llamados por la curiosidad y el ocio **y el olor de las mujeres oscuras, la adormidera en el vino rojo, la alegre matanza ejecutada por las mujeres en nombre de su hermana de sangre** muerta en la capital del Imperio prisionera del hombre que era su padre, **esa matanza controlada por sus hombres de confianza** para evitar que alguien quedara con vida, la matanza que era un atajo hacia el trono. (p. 24)

El tercer relato del segundo tomo, “El estanque” es otro ejemplo de la performatividad de género, que consiste en la inversión de roles: Veevil, una mujer armada, dedicada a la idea de derrocar a un poder de índole dictatorial encuentra su contrario en un médico viejo, que, sin heroísmo, desde la cotidianidad, ejerce el cuidado sobre la vida. En este tipo de ejercicios, Gorodischer desmonta los supuestos de género y muestra que su índole es narrativa, cultural, lo mismo que la propia ficción que desarrolla.

“El estanque” se desarrolla en medio de tensiones políticas, donde un emperador enfermizo, llamado Chaloumell el Calvo, lo que no está exento de ironía, gobierna con ineptitud; ante esta situación, surge un grupo de rebeldes, los Borkhausis, de quienes la joven Veevil es parte y quien apenas logra sobrevivir tras una brutal represión. Ella admira al médico y lo visita con frecuencia. Por su parte, el capitán Zigud-da, representante militar del régimen, acude disfrazado a casa del médico para recibir atención. El médico lo descubre, pero no revela su secreto; en cambio lo atiende gratuitamente, en un gesto de desprendimiento. En el intermedio, Veevil trata de convencerlo de que lo mate, incluso le ofrece su amor e hijos, ante lo cual se niega y entierra el frasco de veneno con el que pudo matar al capitán. Continúa con su labor de cuidado y pronto tiene un pupilo. La dinastía cruel sigue, con un relevo aún más violento.

Como nota, en este cuento es notorio un avance “histórico” respecto a las formas de poder. En el relato, la organización política corresponde a una red capilar de familias poderosas, que peleaban entre sí por el poder, lo que se acerca de forma contundente a un contexto más contemporáneo y que, en este caso, también puede relacionarse con las dictaduras

latinoamericanas e incluso a los contextos neoliberales. Asimismo, sobresale el uso de la represión como método para el disciplinamiento de los cuerpos que no se adhieren al régimen. Este tópico se extiende a la obra de Gorodischer: su propuesta sensible y sus dilucidaciones sobre el poder se configuran en contraposición a las experiencias derivadas de la dictadura.

Más allá de lo anterior, “El estanque” propone directamente otras formas de relacionarse con el medio, más allá de la dominación, es decir, desde la ética del cuidado, el respeto al cuerpo, su lectura, pero también al territorio, ambos en sintonía (el estanque simboliza la vida contemplativa y respetuosa del entorno). En este cuento, la medicina funciona como un medio de resignificación del cuerpo y de la subjetividad:

—Yo te voy a preparar un medicamento para que tomes. Pero eso va a tardar unos días. Mientras tanto, todas las tardes, cuando el sol empieza a ocultarse, **vas a suspender un momento el trabajo en el taller. [...] Y te vas a sentar en el suelo frente a una mesa baja en la que haya un papel blanco, una pluma y tinta color verde, y vas a dibujar un árbol.** (p. 29)

En otras palabras, la cura está en la resignificación del ser, de los símbolos que se encarnan y moldean el cuerpo, lo cual es significativo respecto a la forma en que el médico descubrió que el capitán estaba disfrazado: su postura, su *hexis* corporal, que de acuerdo con Bourdieu (2007) correspondería a la manera en que el cuerpo incorpora la disposición de lo social, de tal forma que lo reproduce como parte de un habitus. Estas formas, como los gestos y postura del militar, son aprendidos. El cuidado que ejerce el médico consiste en desaprender, en des-incorporar, lo que se aleja de los mecanismos biopolíticos de administración y disciplinamiento del cuerpo con base en una disposición previa. Esta forma de ejercer el cuidado subvierte también los esquemas de pensamiento ligados al género: una episteme vinculada a la naturaleza se contrapone a una cultura que enferma los cuerpos y a una medicina que extiende su utilidad sin sensibilidad a su sufrimiento.

A continuación, en “Primeras armas”, se plantea lo que podría considerarse una política *crip* o *freak*, que igualmente cuestionan la normatividad de los cuerpos en relación con su utilidad o productividad (Pascua Canelo, 2025), lo cual también se adelanta a su época. Si bien el cuento desarrolla principalmente el antagonismo entre Drondlann, un traficante de seres extraños amputado de ambas piernas, y Bramaltariq, un terrateniente rico y envidiado por el primero, del cual obtiene sus pertenencias al lograr que pierda la razón por uno de sus *freaks* (un chico rubio que hipnotiza con su danza), también desarrolla la idea acerca de la espectacularización de corporalidades no normativas o vulnerables, así como de su mercantilización. Este cuerpo es tanto objeto de deseo, como una potencia para desnudar la artificialidad de la normalidad, además de un territorio (semántico) de resistencia, que reorganiza lo sensible (lo cual también es palpable en la danza del muchacho rubio, que evoca la muerte y la vida a la par). Sin embargo, su asimilación a una estructura social hegemónica, en su categoría de objetos o adornos, produce su debilitamiento y posterior anulación:

El excomerciante no fue molestado para nada y siguió viviendo tranquilamente, sin golpear jamás las manos. **El muchacho rubio engordó: comía demasiado y se pasaba el día quieto, atendido por las mujeres y los servidores.** A veces lo sobresaltaban los truenos. (p. 41)

Por supuesto, el desenlace se muestra pesimista: el poder nuevamente repite condiciones, no se genera una ruptura, el comerciante y *freak* cambian su posición, pero no las condiciones de la retícula de poder en que se insertan.

Por otro lado, “Así es el sur” plantea una oposición explícita entre el Norte, que corresponde a un imperio jerárquico, ordenado y frío, y el Sur, un territorio que se resiste a la dominación del imperio, que se caracteriza por fértil y bravío, cuyo poder proviene de la comunidad y la naturaleza. El contraste, asimismo, se da por medio de la transición de un personaje: Andronessio (un guiño a las tierras de los hombres, “andro”, del griego hombre, y

“nesos”, islas), un joven noble desclasado que termina desempeñándose como policía imperial, de la cual logra escapar, al cruzar la frontera hacia el sur. Ahí cae enfermo y es cuidado por Rammsa. Olvida su nombre, privilegios e identidad, aprende a vivir como persona del “sur”, donde aprende otro tipo de poder, que es sostenido desde la feminidad, la memoria, los rituales y el respeto a la tierra. Recorre el sur, para seguir aprendiendo, a la vez que en el norte tienen lugar rumores de rebelión, ante los cuales reacciona el imperio.

El temor no es sólo del sur, sino principalmente del norte, ante las posibilidades de desestabilización inherentes al núcleo del sur: el sur es el otro, infantilizado, pormenorizado y contenido porque su potencia implica la desarticulación del norte, ante lo cual despliega dispositivos de control como la vigilancia, el punitivismo, la propia clasificación. Más allá de lo anterior, el cuento muestra que esta transición, que también implica un travestimiento, del yo hegemónico al yo del sur, un yo más “femenino” en cuanto a lo que implica la categoría, es posible por medio de una performatividad consciente, en actos y contextos subalternos, y se plantea como el punto de inflexión de las posibilidades de agencia.

Por último, al igual que el primer tomo ofrece un planteamiento general en torno a lo que podrían ser un contra-tratado sobre el poder, ya que se configura en tono crítico, la segunda parte del libro se centra en mostrar una configuración del poder desde el sur y cierra con un glosario crítico: “La vieja ruta del incienso”, que ofrece en tono paródico una definición de tópicos centrales desarrollados en el libro: mundo (“El mundo es como es gracias a la locura de los hombres”, p. 65), imperio (“Existe, ha existido, existirá, como nos enseñan en la escuela antes de que aprendamos a leer”, p. 68), poder, mujer (“Una mujer puede desempeñarse perfectamente en cualquier actividad”, p.68), cosmología e imaginario (“Yo quiero saber si del ojo del que salió el mundo salieron también los veinte rumbos [del mundo]”, p. 72), ética (“¿Y para qué estamos los hombres y las mujeres en el mundo [...] si no es para tratar de que las cosas tristes se vuelvan alegres?, p. 71), maternidad (que puede ser perversa, como en el caso de la Emperatriz que busca asesinar a su sucesora para que su hijo suba al trono), comunidad (“Más parece una fiesta que

una caravana”, p. 64) y sobre todo subjetividad, por ser un mecanismo que demuestra que las identidades se naturalizan, pero no son naturales en sí.

En este tenor, “La ruta del incienso” narra el viaje de una caravana por el desierto, rumbo a la ciudad de Oadassim. El protagonista es un joven huérfano apodado El Gato, que se une a la caravana después de ofrecer su trabajo a cambio de comida. En la caravana hay dos líderes, Bolbaumis, el comerciante, y Zydagg, el que conoce los veinte rumbos del mundo y guía la caravana. La caravana funciona como un microcosmos, donde las jerarquías se imponen, pero también las dicotomías: hay soldados músicos y cocineros artistas, y una misteriosa comerciante de sedas. El Gato modifica las dinámicas, el desierto se vuelve un espacio de intercambio y alegría comunitaria. El viaje permitirá que tengan lugar las conversaciones en torno a los temas antes mencionados, en las que además se mezclan referencias cinematográficas con la verdad histórica del relato, lo que funciona como una manera de interpelar las narrativas hegemónicas. Al llegar a la ciudad, la caravana es atacada y se revela que El Gato es mujer: la princesa heredera del Imperio, quien es perseguida por la Emperatriz con el fin de asesinarla; a la par, la comerciante resulta ser hombre, lo que refuerza la idea de que las identidades se basan en una performatividad contextual. En términos generales, el objetivo, además del glosario o por medio de este, es desmontar categorías fijas y mostrar su maleabilidad, por medio del travestimiento y con énfasis particular en el género.

En suma, las representaciones sexogenéricas invertidas, intervenidas o subvertidas son esenciales en la obra de Gorodischer, es una de las razones por las que podría considerarse que sus obras han recibido una aceptación considerable, ya que está característica, tal como la emplea la autora argentina, es común en obras canónicas de autoras estadounidenses como la propia Úrsula K. LeGuin u Octavia Butler (De Sylvas, 2009). Lo anterior no implica que sus cuentos y novelas sean un calco de las anglosajonas. Aunque su influencia es innegable, también posee características propias de la literatura de la región, incluidas las referencias a diferentes

mitologías y culturas, así como a procesos de conquista y momentos históricos específicos, los cuales son narrados muchas veces desde la sátira y a partir del contraste, lo cual es claro en *Kalpa imperial*. Así, la obra de Gorodischer se sustenta en un “juego de cambio de perspectivas” (De Sylvas, 2009), donde la inversión de esquemas de poder y la traslocación de géneros son las piezas clave.

De tal forma que la problematización de los fundamentos binarios se emplea como un medio para cuestionar las dinámicas de poder, que perpetúan desigualdades, incluso en momento de aparente estabilidad. Así, según De Sylvas (2009), se devela por medio de estas narrativas la fragilidad de las instituciones y de las conceptualizaciones que se suponen que son el fundamento de la estabilidad social y estatal.

Además, al explorar las jerarquías sociales, *Kalpa Imperial* trata de develar sus mecanismos de construcción, para después desvencijarlos; de esta forma, invierte, denuncia o propone procesos para la eliminación de dinámicas de clase, racialización y acceso al conocimiento, como capital cultural diferenciador. Así, cuestiona los mecanismos de legitimación del poder imperial al mostrar la invisibilización de figuras subalternas y visibilizarlas en sí mismas, de forma más específica en el segundo tomo. Es decir, Angélica se centra en las dinámicas de exclusión como eje del poder patriarcal y colonialista, con lo cual desnaturaliza las jerarquías y muestra que los discursos institucionalizados son de carácter arbitrario. Lo anterior se ejemplifica por medio de las representaciones de figuras de poder, que constantemente evidencian su propia imposibilidad de mantener la estabilidad, en un entorno caracterizado por sus contradicciones internas. Aún más, *Kalpa imperial* articula las tensiones de los dos extremos de las jerarquías, de lo hegemónico y los márgenes que lo sustentan. De esta forma, propone una reflexión sobre las posibilidades de resistir desde la alteridad.

No obstante, nuevamente de acuerdo con Graciela Aletta de Sylvas (2009), los cuentos de Gorodischer también llegan a plantear que la otredad reproduce los esquemas desiguales de poder imperantes; este aspecto es central en la obra de la Argentina: no cae en la visión reduccionista

acerca de que toda construcción alterna es contestaria, sino que alude a sistemas recíprocos donde el funcionamiento de un grupo depende de la posición del otro, en semejanza a la teoría de los campos de Bourdieu (1990): son mutuamente limitativos, definatorios, a la par que diferenciadores. En este marco, los cuentos no sólo cuestionan la autoridad, sino que también proponen una reflexión sobre las relaciones entre tecnología, colonialismo y género, desde una visión donde las estructuras occidentales/occidentalizantes son cuestionadas, incluso en relación con la construcción de la alteridad, a cuya asimilación tienden en un orden sistémico de construcción mutua.

Respecto a la representación del conocimiento, la ciencia y la tecnología, este se relaciona específicamente con contextos de colonialismo y conquista. Es decir, la autora recurre a estas temáticas para explorarlas como herramientas de opresión y clasificación, aunque en algunos casos también pueden ser de emancipación y alejarse de la norma del proyecto civilizatorio occidental: recupera formas de conocimiento no hegemónicas, como la cultura popular o el conocimiento propio de cada comunidad, también el de “la vida” o la “calle”, de aquellos que entienden de política porque la viven, no por el discurso institucional. Así, desestima, hasta cierto punto, las formas de construcción de conocimiento “legítimas” y coloca a la par otras formas de sapiencia.

A la par, formula una forma de extractivismo inverso: la ciencia puede ser benéfica si el uso persigue el bien social, de esta forma puede convertirse en un mecanismo de transformación (por ejemplo, la construcción de las ciudades se desborda y se corrompe, pero hay puntos en que la ciencia puede ser base de una sociedad casi utópica). La ciencia está problematizada en relación con sus funciones sociales y respecto a las esferas en las que impacta, en otras palabras.

Daína Chaviano: La supuesta inocencia de la creatividad

fantástica

[...] *La fantasía también es parte de la realidad porque surge de ella. Todo lo que alguien es capaz de imaginar tiene la posibilidad de ser, puesto que su cerebro sólo existe dentro de un cosmos mucho más vasto y rico, e infinitamente más creativo que su imaginación.*

Daína Chaviano, *Los mundos que amo*

La última autora que se incluye dentro del *Cisma fundacional* es la cubana Daína Chaviano (La Habana, 1957). La más joven de las tres autoras y quien publicaría más tarde es, sin embargo, nombrada por textos periodísticos y blogs especializados como parte de “la trinidad de la ciencia ficción iberoamericana” o también una de las “las tres voces femeninas más importantes de la ciencia ficción hispana” (La Nave Invisible, 2017)¹¹. Para fines de la presente investigación, se le considera fundacional en tanto corresponde a una autora que ha marcado un antes y un después en el género de la ciencia ficción a nivel regional y global, además de que las características de sus obras se corresponden, en términos generales, con las de sus predecesoras, como se recupera en las siguientes páginas.

La autora estudió la Licenciatura en Lengua Inglesa, en la Universidad de La Habana. Sin embargo, incursionó en la literatura varios años antes, a la edad de 15 años, cuando comenzó a escribir su obra *Los mundos que amo*, la cual concluiría con apenas 19 años. Esta ganaría el Premio David de Ciencia Ficción en 1979: “It was the first time a literary contest for science fiction – primarily a male genre – was held on the island. Thus, the fact that the winner was a young,

¹¹ La tercera integrante de la tríada es la española Elía Barceló, es decir, no se recupera a Elena Aldunate en tales afirmaciones, lo que involucra que este estudio conforma otra perspectiva, latinoamericanista, de la ciencia ficción y sus representantes a nivel regional.

female student came as a surprise” (dainachaviano.com, 2025)¹². Más aún, de acuerdo con la misma página¹³, así como con Pedro Porbén (2012)¹⁴, el libro fue adaptado a la radio y se convirtió en la materia prima para un filme independiente, además de que vendió más de 200,000 copias en su formato fotonovela en el país a pocos meses de su publicación. En otras palabras, la novela rápidamente se convirtió en un fenómeno editorial en Cuba, a pesar de tratarse de una aparente anomalía para el canon literario¹⁵ y dada la realidad sociocultural (e incluso económica) del país de la época, que si bien postulaba al *nuevo hombre cubano* como máximo referente de la cubanidad en términos de producción y capital culturales, la acuñación del concepto se caracterizaba por las restricciones ideológicas, económicas y políticas generalizadas, y además lo hacía en términos masculinizantes (a partir de sintagmas masculinos). Más allá de estas características contextuales, también habría que destacar que la novela recupera dos elementos transversales al *Cisma Fundacional*: 1) El rol protagónico corresponde a un personaje femenino, lo que contrasta con la literatura nacional del momento (también en cuanto al género escritural en sí mismo); 2) La otredad, representada por el elemento extraterrestre, alude al pasado, presente y futuro de América Latina, con miras a generar un vínculo transnacional y transhistórico.

Asimismo, con *Fábulas de una abuela extraterrestre*, publicada en 1988, también en Cuba, Chaviano obtuvo el premio Anna Seghers de la Academia de Artes de Berlín, es decir, logra reconocimiento internacional y un primer movimiento de legitimación en el circuito europeo. Tras la reedición de Océano de esta misma obra en 2003, recibió el Premio Internacional de Fantasía del Proyecto Goliardos, dedicado a la difusión del género en México. En esta novela

¹² “Fue la primera vez que un concurso literario de ciencia ficción, un género predominantemente masculino, tenía lugar en la isla. En consecuencia, el hecho de que lo ganara una joven estudiante fue una sorpresa”. Traducción propia.

¹³ Página oficial de la autora.

¹⁴ Quien se centra en la fotonovela.

¹⁵ Valdría la pena plantearse la posibilidad de hablar de un contracanon establecido desde los márgenes, desde la recepción y no desde la crítica.

destaca la disolución de los límites entre ciencia/tecnología y magia/religión, así como una reflexión sobre el poder y la otredad que estará presente también en el resto de sus obras, entre las cuales se encuentran las cuatro novelas de la serie *La Habana oculta: Gata encerrada, Casa de juegos, El hombre, la hembra y el hambre*, que obtuvo el premio Azorín de Novela en 1998, y *La isla de los amores infinitos* (dainachaviano.com, 2025), que fue reconocida con el Florida Book Award y ha sido traducida a más de dos decenas de idiomas.

Chaviano, al igual que Aldunate y Gorodischer, realizó labores de divulgación encaminadas a impulsar la ciencia ficción en su país natal, así la autora fundó el primer taller dedicado a este género en la isla, al nombró Óscar Hurtado, “in honor of the father of this genre” en Cuba (dainachaviano.com, 2025; Enciclopedia Británica, 2025). Asimismo, fundaría un programa de radio, *El universo de la música*, que presentó programas dedicados a temas como la ciencia ficción, el misterio y la mitología, trabajo al cual se sumó una antología del trabajo de Hurtado, *Los papeles de Valencia el Mudo* (dainachaviano.com, 2025). En otras palabras, contribuyó de manera significativa, por medio de sus obras y de la conformación de núcleos culturales especializados, a la divulgación de la ciencia ficción en su país, actividad también presente en las biografías de Angélica Gorodischer y Elena Aldunate. Además, con su posterior estancia en Estados Unidos, contribuyó a la visibilización de la ciencia ficción latinoamericana en el mundo angloparlante y el principal productor del género, sin que esta afirmación implique una legitimación más allá de ciertas obras, autoras y contextos.

Respecto a su legitimación, Daína Chaviano y su obra han sido incluidas en antologías y manuales académicos como *An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*, editada por Yolanda Molina-Gavilán y Andrea L. Bell, en 2003, publicada por Wesleyan University Press, así como la *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*, editada por la propia Silvia Kurlat Ares y por Ezequiel De Rosso; y *Latin American Literature in Transition, 1980-2018* (2022), editada por Mónica Szurmuk y Debra A. Castillo, de Cambridge University Press, editadas desde el mundo anglosajón, pero con participación de autoras

latinoamericanas y un enfoque más cercano a los estudios culturales. Además, en 2004, fue la Máxima Invitada de Honor al XXV Congreso Internacional de Arte Fantástico, que fuera uno de los eventos académicos más grandes del mundo dedicados a la investigación de los géneros fantásticos de las artes, lo que habla del grado de reconocimiento que logró la autora en el contexto estadounidense de la época.

Respecto a este último aspecto, en 1991, la autora se exilió en Estados Unidos, donde ha mantenido residencia permanente desde entonces. Sus obras siguieron cosechando reconocimiento y su labor de escritora se ha diversificado, al colaborar como guionista de televisión. En términos generales, la triple marginalidad de la autora se traduce en dos sentidos diferentes, de acuerdo con cada contexto: 1. Antes del exilio, donde el éxito de su obra tiene tintes de anomalía por su género y edad, temporada en la que además el género de la ciencia ficción sirvió como pretexto para investir de inocencia obras tendientes a la especulación filosófico-política; 2. En Estados Unidos, donde a pesar de situarse en un circuito de reconocimiento editorial y académico, este es limitado y no se traslada al ámbito latinoamericano, donde las figuras de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa, a pesar de situarse en el *Boom* latinoamericano, continuaban siendo referentes del canon regional, también en términos de consumo y recepción (es decir, la ciencia ficción, a nivel regional, continuaba siendo un género menor, marginal). Dicho éxito, además de circunscribirse a canales específicos, tiene una segunda característica relacionada con la definición que Reider (2017)¹⁶ realiza de ciencia ficción como un macrogénero: es multimedia, en el sentido de que la voz de la autora se traslada a otros medios, a través de la escritura fantástica, en este caso, a la televisión e incluso el *streaming* (aunque este impacto no se traslade a sus obras consagradas e incluso la lleven al anonimato como parte de un grupo de guionistas, por ejemplo).

¹⁶ La definición de Reider sobre la ciencia ficción se recuperó en el marco teórico.

La autora, como puede observarse, ha estado activa desde finales de los años 70, toda la década de los 80 en Cuba y, a partir de los 90 en Estados Unidos, con mayor presencia editorial en las décadas de 1990 y 2000 en este último contexto. En términos generales, su obra no es en exceso prolífica, y se reduce de manera sustancial, aunque no definitiva a partir de 2006, con la publicación de la ya citada *La isla de los amores infinitos*. La publicación de sus obras, fuera de Cuba, estuvo en manos de grandes editoriales, primero mexicanas y después españolas, como Océano, Planeta y Grijalbo (esta última, que pertenece a Random House, uno de los sellos editoriales más grandes del mundo hispano, estaría a cargo de la edición de su obra más reciente, *Los hijos de la Diosa Huracán*, en 2019). Respecto a la circulación de sus obras, puede hablarse de las siguientes reediciones: *Los mundos que amo* cuenta con una reedición hecha por Alfaguara; *Fábulas de una abuela extraterrestre*, con dos: por Océano, en México, y por Huso, en España, en 2002 y 2018, respectivamente; *País de dragones* (1997), con dos reediciones por Calpe, España, en 2001 y 2002; *Gata encerrada* (2001), con una reedición por Planeta Estados Unidos; *Casa de juegos*, con una reedición en español por Planeta en 2000; *El abrevadero de los dinosaurios*, con dos reediciones por Nueva Imagen, México, en 2005, y Huso, España, en 2017; *El hombre, la hembra y el hambre*, también con dos reediciones, por Nueva Imagen, en 2005, y Planeta Estados Unidos, en 2007; y *La isla de los amores infinitos* con varias ediciones en México, España y Argentina, por Debolsillo y Círculo de Lectores (dainachaviano.com, 2025), por citar sólo algunas (se omiten, por ejemplo, las reediciones en Estados Unidos). En términos generales, se observa que sus obras con mayor éxito han sido las producidas fuera de Cuba, aunque estas también han tenido reediciones. Si bien su alcance se reduce a Estados Unidos, México, España y, de forma menos contundente, Argentina, llama la atención que los títulos no han sido descatalogados, así como la existencia de un circuito de recepción-circulación transnacional, que parte de grandes núcleos literarios latinoamericanos (México, España, Argentina y Estados Unidos constituyen puntos editoriales medulares, que sirven tanto como grandes mercados como en tanto difusores en regiones hispanohablantes). Asimismo, se observa que el eje actual de las

reediciones es *La isla de los amores infinitos*, lo cual no es de extrañar dado el reconocimiento obtenido y la cantidad de traducciones de la que fue objeto. No obstante, aunque se mantiene dentro del catálogo de editoriales como Penguin Random House y sus subsidiarias, el número de ediciones no se compara con el de autores masculinos del mismo género y la misma época, como Julio Cortázar que ha tenido al menos cinco reediciones de *Rayuela* y de *Cuentos Completos I y II*, estos últimos relanzados en 2024 (penguinrandomhouse.com, 2025).

Por otro lado, respecto a los cambios que ha sufrido su escritura y la caracterización de la misma, la obra de Chaviano se identifica por un hilo conductor marcadamente especulativo, con elementos fantásticos, de la ciencia ficción y del realismo mágico y lo mágico maravilloso, a partir de su exilio se aprecia un tono abiertamente más crítico sobre aspectos colindantes con lo político que traslada a la literatura, *La Habana oculta* es clara muestra de esto, ya que aborda temas como la prostitución, el sincretismo y realiza un retrato detallado de aspectos económicos y políticos de la isla. Lo anterior, no obstante, no implica que un análisis minucioso de su obra primera, aquella dedicada a una ciencia ficción de corte más juvenil, aparentemente más inocente, no introduzca elementos críticos por medio de reconfiguraciones simbólicas de su contexto de producción, a través de la fabulación y de tópicos propios de la ciencia ficción (extraterrestres, viajes espaciotemporales, etcétera), lo cual se abordará más adelante.

En términos generales, además de lo antes dicho sobre las características de su obra, los estudios localizados señalan: 1. El uso de motivos de la ciencia ficción como forma de reimaginar fronteras culturales fuera del régimen cubano (Toledano Redondo, 2018); 2. Introduce debates, desde la cultura popular, en torno a la realidad nacional cubana de los años 80, que tienen un impacto sociocultural importante dado el grado de circulación que alcanzó (Porbén, 2012); 3. Recurre a la hibridación de géneros, lo cual es común con la familia de géneros especulativos latinoamericanos como recurso filosófico-político y que, en su caso en particular, emplea fantasía, realismo y archivo; 4. Influencia y recuperación de mitos y mitologías, y, finalmente, 5. La articulación de matrices interseccionales, desde el contexto cubana. Estas características

permiten establecer un hilo conductor, genealógico, entre las autoras del *Cisma Fundacional* y las eras posteriores.

Los mundos que amo

Daína Chaviano escribe *Los mundos que amo* en 1979, dieciocho años después de la instauración del régimen socialista (en 1959 se declara el triunfo de la revolución y en 1961 se declara oficialmente el inicio de su gobierno socialista) (Pérez-Stable, 2011). Aún bajo el liderazgo de Fidel Castro, se vivía la consolidación del sistema de gobierno y de las instituciones que daban forma al Estado: apenas tres años antes se había aprobado la nueva Constitución y el mismo año se aprobó el nuevo Código Penal (Gaceta Oficial de la República Cubana, Ley 21/1979). En términos generales, se extendían programas de educación, salud y cultura, bajo condiciones económicas de crecimiento moderado a bajo, cuyo equilibrio dependía del apoyo de la Unión Soviética (Pérez-Stable, 2011). A la par que se establecían relaciones internacionales en el marco del Movimiento de Países no Alineados (Angola, Etiopía y el Caribe, principalmente), persistían las negociaciones en el contexto de la Guerra Fría y continuaba el embargo estadounidense. Este año, además, se permitió a algunos exiliados regresar para visitar a sus familiares, lo que permitió el contacto entre la realidad cubana, la memoria y la nueva realidad de los exiliados (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, s.f.; Eckstein, 2009; Pérez-Stable, 2011).

Lo anterior es significativo en varios aspectos que se revisarán a continuación. *Los mundos que amo* es una novela juvenil de ciencia ficción que se divide en cuatro partes: “Encuentros cercanos de todo tipo”, “En busca de la historia perdida”, “Ritual a la luz de la luna” y “El regreso”, a las que se suma una “Advertencia” de una figura autoral ficcional que corresponde a la narradora, así como una “Nota final”. La novela está protagonizada por una joven, casi una niña, que lleva una vida en común con su familia en La Habana. Una noche avista en el cielo lo que considera que es una nave espacial y, para descifrar el misterio alrededor del objeto, decide colocar en la azotea de su casa señales para establecer comunicación (“Estaba invitando a alguien a que se comunicara conmigo, pero no aclaraba quién era ese alguien”, p. 26). Para su sorpresa,

las señas son respondidas con la visita de una nave espacial y cuatro viajeros intergalácticos (Ardos, Mosh, Onel y Neda): tres hombres y una mujer, o al menos cuatro seres con apariencia antropomorfa, quienes la invitan a realizar un viaje a distintas regiones y dimensiones. La primera parada es Tiahuanaco (Bolivia), “llamada por los relatos indígenas la Ciudad de los Dioses” (p. 52), donde se revela que el germen del desarrollo de la civilización humana es extraterrestre. A continuación, se transportan a Stonehenge, a partir de este punto, realizan un recorrido espaciotemporal rápido por distintas épocas, hasta llegar a un espacio antes del propio tiempo, en que tiene lugar un encuentro con “las criaturas de lo inexplicado”. Al terminar, se le pide que escriba todo lo que recuerde, pero no revelar el secreto hasta que sea el momento.

Elementos tecnocientíficos

La novela mantiene, hasta cierto punto, los elementos propios de la ciencia ficción clásica: la representación de una tecnología avanzada, por ejemplo, las naves espaciales y las especificidades acerca de los progresos que hacen posible su funcionamiento; cambios o variabilidad de lo humano, que refiere a capacidades insertas en los “genes” de los seres humanos que aún no han sido descubiertas y que refieren a las habilidades que se heredan generación tras generación; la formulación de mundos alternativos, que *En los mundos que amo* corresponde a la idea muchas veces explorada en la ciencia ficción de la posibilidad de una fundación alienígena de la civilización humana, así como al propio encuentro, y, finalmente, el comentario social acerca de la importancia de la ciencia y sobre cuál puede constituir un buen uso de la misma, características que se abordaron anteriormente al hablar de diferentes vertientes del género en el marco teórico y las delimitaciones metodológicas. En este sentido, de las obras revisadas, esta se ciñe de forma más precisa a una ciencia ficción tradicional.

Sin embargo, la reconfiguración de estos elementos como forma de reflexionar sobre un orden social está presente en el tratamiento específico que se realiza de dichos elementos semi-discursivos. Así, por ejemplo, la descripción que se realiza de las naves espaciales se relaciona con una mirada ecocrítica, que cuestiona las bases mismas del progreso como idea clave a la

modernidad: “Hace siglos que dejamos de utilizar motores para impulsar nuestras naves” (p. 46), por el empleo de combustibles contaminantes, de acuerdo con cuya afirmación el deterioro del planeta tierra proviene de una conceptualización errónea de lo que significa la ciencia. La solución a las emisiones de carbono está en el magnetismo y su desciframiento. La clave es que en el relato la humanidad se ha detenido en la sobreexplotación de un recurso porque resulta productivo, con lo que ha dejado de lado la exploración de otras posibilidades que podrían resultar incluso más avanzadas y menos perjudiciales para un ecosistema amplio, que incluye a la propia humanidad.

Además, se dirige a evidenciar un sistema individualista, donde la ciencia ha dejado de cumplir su propósito e incluso ha dejado de ser inteligente. El desarrollo tecnológico se presenta como una consecuencia directa de la inteligencia, en correspondencia con la biología, la cual, para la autora es un producto cultural, a la par que implica una base orgánica, que también se transforma en directa correlación. Esta forma de definir “biología” ha sido una característica frecuente en las obras analizadas; sin embargo, en *Los mundos de que amo* se encuentra en estrecha relación con dos elementos: la historia no escuchada de la propia humanidad, la cual debe ser escuchada para asimilar los aprendizajes de sus antepasados: sólo así se activarán ciertos genes (idea cuestionable, pero que tiene el valor de la recuperación de experiencias y su revaloración); el contexto, que al ser violento y precario impide el desarrollo de su inteligencia y la vinculación, con otros seres, sean humanos o no, del presente, del pasado y del futuro:

El ser humano es un universo. [...] Sobre él gravitan todas las fuerzas cósmicas, y éstas influyen en **su naturaleza con la misma intensidad con que influye la sociedad en su desarrollo como individuo y como ser social** [...]. Sin embargo, el hombre es portador de la mayor **fuerza universal: la inteligencia**. [...]factor [...] esta verdadera inteligencia del hombre, [...] **necesitan la ayuda y cooperación de todos los países y grupos humanos. Sólo cuando el hombre pueda pensar con tranquilidad, sin que su mente tenga como trasfondo el peligro de las guerras, el hambre o las enfermedades**, entonces podrá despertar. (pp. 55-57)

Llama la atención un planteamiento en términos de política exterior dado el contexto cubano: las relaciones hacia el exterior, establecidas incluso por la presencia extraterrestre, y los vínculos con esos otros extraños son indispensables para el desarrollo de una forma de vida inteligente (de ahí que la inocencia de estas obras aparentemente juveniles sea sólo eso, aparente); más allá de lo anterior, la formulación misma de inteligencia está puesta sobre la mesa para su cuestionamiento. La reformulación de este elemento, además, se centra en un estado que derriba barreras “interdimensionales” y “espaciotemporales”, que finalmente también refiere a una reconfiguración con miras a un futuro otro, que incluso podría interpretarse como cierta fe en la idea de multiculturalidad y de globalización, que se planteaban entonces como discursos que surgen en el contexto de la Guerra Fría, en contra del bloque socialista, y de las luchas por los derechos civiles, que postulan una supuesta democratización de un mundo plural e intercomunicado, etapa que, no obstante, se consolida en los 80 y 90, a pesar de haberse originado en los 70 (Bell, 2022; Zapata Silva, 2019).

La idea de utopía presente en la obra se desarrolla desde esta formulación de inteligencia, que a su vez se desarrolla con una ciencia que podría definirse como sustentada en el pasado, el presente y el futuro (el pasado en relación con la sabiduría de seres anteriores, el futuro respecto a una visión prospectiva evolucionista de la psique humana, parecida a la de los extraterrestres que visitan a la protagonista, del presente en relación con la necesidad de cambios sociales), lo que constituye una propuesta reflexiva y una crítica sobre un mundo que atraviesa una fase de decadencia, pero que tiene posibilidades y la postura final es esperanzadora: la protagonista sabe que un cambio se acerca, pero que debe esperar para revelar sus secretos (que tampoco revela al lector, lo que da pie a una recepción y una interpretación abierta, donde la ambigüedad permite que se deposite un germen de imaginación por parte del lector en la elaboración de su propia trama, que a su vez implica un discurso en favor de la colaboración artístico-política).

El uso de monolitos como portales interdimensionales o puntos de contacto extraterrestre fue común en literatura *pulp*, entre los años 60 y 80, lo cual está presente en la propia novela, en

la que la protagonista alterna la lectura de revistas, cómics e incluso referencias de la cultura popular, así como ciertos relatos más cercanos a lo científico, como “The Megalith Builders” (1974) en el que, al igual que en la obra de Chaviano, se les caracteriza como construidas desde una sabiduría que reta la concepción sobre las civilizaciones primitivas, bajo un argumento de supuesta perfección estructural y matemática. Al respecto, si existe la continuidad interdiscursiva en relación con los productos de una época, la autora reformula tales discursos desde una perspectiva sensible, que constituye otro punto clave respecto a su propia formulación de progreso:

No puedo dejar de pensar cómo percibirían el universo **los hombres de la Edad de Piedra**, cuya visión del entorno eran tan diferente de la nuestra. **He llegado a creer que tal vez poseyeran una cultura avanzadísima**, aunque con ese concepto no me refiero a lo que nosotros entendemos por desarrollo, **quizá no debemos medir el avance de una civilización por sus logros técnicos sino espirituales**; por su potencial mental para romper las barreras impuestas por la materia. (p. 88)

Por otro lado, el encuentro con los extraterrestres implica el cuestionamiento abierto en torno a las preconcepciones que la protagonista tiene respecto a los extraterrestres. Las revistas sensacionalistas y Pulp narran historias de abducción violentas, explica la protagonista, a lo que los extraterrestres responden: “Nosotros no tenemos nada que ver con esas historias” (p. 36). El miedo, por tanto, se derrumba como constructor de identidades y articulador social, lo que se complementa con una propuesta de lectura respecto al lugar de una estructura de poder desde el cual se emiten los discursos en torno a la construcción de la otredad:

Antes bien, deberías preguntarte, **¿en qué parte del mundo se repiten con mayor frecuencia este tipo de historias?** – Intervino Ardos, contestando mis silenciosas preguntas. (p. 38)

El planteamiento inverso también está presente en la obra, en la nave de los extraterrestres, la protagonista es la extranjera, lo mismo que en los momentos históricos y los

lugares que visita (“extranjera del tiempo y de la historia”): “Te han regalado un pedazo de historia” y “Escribe todo lo que recuerdes” son las instrucciones alienígenas respecto a la preservación de su experiencia, que refuerzan que el viaje realizado tiene una finalidad:

De aquella experiencia, mi memoria salió enriquecida con recuerdos de muchas vidas que antes o no poseía. **Y lo más extraordinario es que esos recuerdos de muchas vidas no son sólo visuales, sino también vivenciales.** Es como si yo misma hubiera participado en todas aquellas batallas, en todos aquellos amores, en todas aquellas muertas... Ahora forman parte de mí, y me hacen sentir extrañamente antigua. (p. 81)

Por medio de la memoria, es que se adquiere la inteligencia para pensar el futuro y permiten un anclaje subjetivo-histórico a la protagonista: una conciencia histórica más allá los límites de una casita y sus habitantes, donde su contacto con el mundo exterior es por medio de las estrellas (“esos mundos que amo”) y productos culturales de “otro mundo”.

Los mundos que amo está construida en clave de novela de formación, que muestra el proceso de aprendizaje del protagonista, específicamente a través del viaje intergaláctico y el desplazamiento espacio-temporal, que atraviesa tres fases: a) el impulso inicial, que equivale a la necesidad de conocer la verdad respecto al objeto que vio en el cielo, respecto a los mundos más allá de su realidad inmediata, lo que da lugar al viaje que se emprende para dar respuesta al planteamiento inicial; b) Crecimiento, aunque en este caso sin conflicto, que implica la aceptación de ideales sociales (los ideales extraterrestres); y c) Madurez, aceptación (de que debe esperar el momento adecuado para revelar su verdad al mundo -hasta que las circunstancias sociales cambien, lo cual también es un guiño al contexto-).

De esta forma, se trata de una novela didáctica y constituye una fábula moral, en un sentido tradicional, aunque los temas sean contextuales, lo que concuerda con el uso que se realiza casi exacto de los elementos clave de la ciencia ficción canónica. También coincide con un giro en las novelas de aprendizaje ocurrido en la segunda mitad del siglo XX: con contextos como las

luchas anticoloniales y los movimientos feministas, este género se convierte en una herramienta para desarticular contextos de opresión política e identidades marginalizadas:

[...] en América Latina [...] este tipo de novelas no solo documentan el proceso de crecimiento individual, sino que también reflejan los conflictos y aspiraciones de las sociedades latinoamericanas en transición; argumenta que estas obras ofrecen una doble perspectiva: una introspección personal y una crítica social, lo que **las convierte en vehículos para la educación y la transformación social**. (Montenegro Mora, p. 89)

Género y representación de lo femenino

Al igual que las autoras anteriores, la autora invierte el rol protagónico y esta es una de las innovaciones más importantes que introduce, aunque para este punto ya se puede afirmar que tiene un origen genealógico¹⁷, es decir, que se puede encontrar propio de una línea genealógica de referentes mujeres. La ciencia ficción como espacio de expresión ha sido históricamente masculino¹⁸ y se relaciona con una episteme, como discurso derivado de la ciencia, falocéntrica, que produjo que fuera un reflejo de modelos asociados al héroe masculino: el pensamiento científico (por ejemplo, en la *Fundación* de Asimov, los personajes pueden ser la vez científicos y fundadores de civilizaciones), el rebelde (en *1984*, el protagonista se rebela contra el Partido e incluso contra la propia anulación del pensamiento y la reescritura de la historia) o el héroe (*Superman* ejemplifica perfectamente este concepto), mientras que en las novelas escritas por mujeres la protagonista cumple una función desestabilizante del imaginario, con lo que, como se ha visto, se introduce no sólo un cuestionamiento a jerarquías naturalizadas, sino que permite la incorporación de marginalidades. Por ejemplo, Chaviano subvierte las expectativas tradicionales del héroe masculino, la joven protagonista es a la vez rebelde (investiga sobre extraterrestres escondidas), desarrolla un fuerte pensamiento científico de la mano de los visitantes

¹⁷ La autoría del término es problemática, sin embargo, la reclama Luisa Velázquez Herrera en el siguiente artículo: <http://menstruadora.com/nota-sobre-ginealogia/>

¹⁸ Ver marco teórico y planteamiento metodológico.

intergalácticos y es una heroína (guarda una verdad fundamental para la humanidad en espera del momento indicado), lo que, además, constituye una representación contrahegemónica que apela a una juventud femenina/feminizada y coloca al centro su agencia y capacidad de movilización hacia “otros mundos”. Asimismo, esta inversión sirve como mecanismo para impartir una lección moral sobre una “visión feminizada”, es decir, desde la categoría marginal, siguiendo a Nelly Richard (1991)¹⁹, de los elementos que describe: memoria e historia desde una sensibilidad empática hacia el otro; el desarrollo de una inteligencia igualmente sensible, capaz de conectar con “otros mundos”, pasados, futuros y presentes; la ciencia socialmente responsable y el cuidado medioambiental, que en su conjunto transforman la noción de desarrollo. En otros términos, lo mismo se articula desde una perspectiva otra, lo que igualmente aplica de forma generalizada a las novelas del presente corpus.

La representación del útero materno en la novela también es relevante, primero porque es un tópico desautorizado de la ciencia ficción hegemónica: el cuerpo femenino, lo que produce un efecto de naturalización del silenciamiento de las capacidades expresivas y simbólicas de una anatomía.

Súbitamente mi memoria pareció **abrirse como una flor. Estaba en el vientre de mi madre: ése era el recuerdo que jugueteaba por los recovecos de mi mente** y que aquel pedazo de roca inanimado parecía extraer de mi subconsciencia para rendirme de agrado. (p. 70)

El fragmento discursivo anterior también establece un vínculo ginealógico: el viaje espaciotemporal hacia las profundidades del tiempo, a partir de los monolitos, es un viaje al seno materno, lo que subvierte, asimismo, la matriz de un régimen de verdad y una tecnología discursiva (historia), que implica una fusión con la madre, una indiferenciación (entre el cuerpo

¹⁹ Ver marco teórico, el apartado sobre “¿Tiene sexo la escritura?”.

propio, el cuerpo otro, sexual incluso). De esta forma, convierte un símbolo de la ambigüedad amenazante, en un núcleo de memoria fructífero (florecente).

Resistencia desde la ciencia ficción

Los mundos que amo, de acuerdo con Pedro Porbén (2012), rápidamente se convirtió en un fenómeno popular en Cuba, al grado de que se realizó una versión en formato de novela gráfica y dos cortometrajes de la obra. En este sentido, hubo una negociación de poderes entre el ámbito de la cultura popular y el poder hegemónico, en la medida en que se posibilitó su circulación (cabe recordar que incluso fue premiada). Al respecto, podría formularse la hipótesis de que la formulación de mundos imaginarios, sustentado en un recurso aparentemente inocuo, como los viajes en el tiempo multidimensionales, permite que el género de la ciencia ficción se convierta en un refugio creativo y en una herramienta de reconfiguración simbólica de un orden social. La alegoría en este tipo de relatos funciona como un medio para construir relatos en los que, por ejemplo, una sociedad distópica permita hablar de regímenes autoritarios o una sociedad utópica abra un camino para plantear una sociedad alterna, donde extraterrestres, magos o científicos sean tanto tiranos como entes liberadores o sabios que muestran dicho camino. Esta ambigüedad protege a la autora: los significados polisémicos la dotan de la libertad de afirmar que se trata de espacios de construcción ficcional, por tanto, sin relación con un espacio sociocultural “real”: “¿Dónde termina la realidad y comienza la ficción? Todo lo que puedo decir se encuentra en este relato” (p. 11), asegura la voz que guía la narración desde las primeras páginas de la novela.



Ilustración 2. Imagen tomada del perfil de Facebook Lectores Fans de Daina Chaviano Los Mundos Que Amo. Reproduce una viñeta de la novela gráfica. Consultado en 2025, publicado en 2018.

La novela gráfica que fue publicada a partir del texto original es una rareza; sin embargo, se localizó un perfil de Facebook en el que los usuarios comparten sus experiencias en torno a la novela. De acuerdo con la publicación, la ilustración muestra las señales que la autora dibujó en su azotea y que hacen referencia a la novela (las mismas que la protagonista emplea para comunicarse con el espacio exterior).

Varios usuarios del perfil señalaron haber hecho las mismas marcas. Aún hoy, el perfil se mantiene activo, a 46 años (en 2025) de la publicación del libro (aunque con una actividad reducida, del administrador y de algunos usuarios que recuerdan con afecto la novela).

Más allá de lo anterior, ilustra un fenómeno de transmedialidad y de construcción de comunidad a partir de la literatura, la imagen, la intervención del espacio (privado, pero visible para el vecino y la comunidad, que supieran qué mirar, lo que produce también un efecto de complicidad). Esta característica se relaciona con la enunciada anteriormente sobre la ambigüedad y la polisemia en contextos represivos, ya que la ciencia ficción permite crear un código en común entre autora, personajes y lectores, donde los límites entre ficción y realidad se dislocan y desdibujan. De esta forma, funcionan como una forma de resistencia. Este tipo de expresiones habla, por tanto, de una complicidad activa, que convierte el fenómeno no sólo en una experiencia estética, sino en un acto político, sustentado en la imaginación de mundos posibles (o lo que es lo mismo en la reconfiguración simbólica de un orden social) compartidos.

Asimismo, permite superar un trauma colectivo o la pérdida de libertad debido a una identidad política acérrimamente estatista, cuyas configuraciones alternas son silenciadas o perseguidas. Esta creatividad supone también un posicionamiento político, “que me permite estar más cerca de los mundos que amo” (p. 19), donde el uso de la imaginación e incluso de cierto tipo

de mirada límpida y esperanzadora en torno al porvenir del ser humano como rocas fundacionales para erigir esos mundos posibles y que están en un tiempo indefinido entre el pasado y el presente, al interior de la escritura y de la memoria personal y colectiva, heredada, que también se inscribe en el ser.

Fabulas de una abuela extraterrestre (1988)

Fábulas de una abuela extraterrestre se publica apenas un par de años antes de la crisis de 1990. En este periodo, la vida cotidiana, de acuerdo con Cole (2002), se caracterizaba por la exacerbación del control político de la mano de un refuerzo constante de los “ideales de la revolución”, un acceso cada vez más limitado a los bienes de consumo y los primeros signos de la inminente crisis (el ingreso per cápita disminuyó casi cuarenta por ciento entre 1988 y 1993, de la mano de los cambios políticos que dieron lugar a la caída de la Unión Soviética, por ejemplo). A la par, se proporcionó un fuerte impulso a la cultura, que, no obstante, se centraba en sus expresiones institucionalizadas. *Fábulas de una abuela extraterrestre*, a diferencia de *Los mundos que amo* (o incluso de *Amoroso planeta* o *Historias de hadas para adultos*, que en conjunto habían posicionado a la autora como una figura de la ciencia ficción en la isla), recibió atención internacional y la premiación de esta provino del extranjero (Toledo, 2011), como se mencionó en su síntesis biográfica de la autora²⁰. A partir de los años 80, se privilegió una literatura política, realista y social, lo que también derivó de la Campaña de Rectificación (1986-1990), de mano de la cual se exacerbó el control ideológico (Cole, 2002), lo que podría explicar que esta obra de Chaviano tuviera menor visibilidad que la obra que se revisó anteriormente.

Fábulas de una abuela extraterrestre es descrita como “la obra de madurez de Chaviano antes de salir de Cuba (Toledo, 2011); en términos generales, coincide en muchos de sus temas con *Los mundos que amo*, lo que habla de una continuidad en la obra de ciencia ficción de la autora, donde se conservan los temas inherentes al cuestionamiento de la ciencia, las ideas de

²⁰ Se recordará que obtuvo el Premio Anna Seghers, de la academia de Bellas Artes de Berlín

progreso, la historia y la memoria, el género y los procesos de diferenciación por sexo, así como la necesidad de generar vínculos desde otras sensibilidades.

La novela es carácter polifónico, lo que sirve de medio para integrar tres relatos paralelos, que ocurren en tres mundos distintos: Cuba, Rybel y Faidir, donde las respectivas voces narrativas corresponden a Ana, Arlena e Ijje, que buscan dar respuesta a cómo sus historias se relacionan entre sí, porque encontrar dicha respuesta podría conducir a la paz inter-especie, a generar otras formas de convivencia entre zhife (una especie humanoide emplumada con tres bocas, tres ojos y poderes telequinéticos) y jumene (humanos que se perdieron en un viaje intergaláctico y quedaron varados en el planeta Faidir, y, en el caso de Arlena, (y Soio/Merlino, un personaje secundario) significa la posibilidad regresar a casa.

La comunicación es central en la trama e incluso el motivo se repite de forma explícita a lo largo de la historia: “Hay que luchar contra el miedo para establecer la comunicación” (p. 176), donde el miedo es a los “seres monstruosos”, que se ven diferentes (todos para los otros). En la primera línea narrativa, esta monstruosidad se ve reflejada en advertencias morales y estructurantes de su sociedad que se transmite en forma de relato histórico cumplen la función de clasificar al extranjero invasor: los jumene se representan como criaturas bárbaras que buscan la destrucción de los zhife, por medio del hurto de dos objetos mágico-científicos indispensables para la supervivencia de la especie, es decir, también son criminalizados, lo que se desmiente en el relato como parte de la misión de Ijje: “Los jumene no cruzaron los umbrales llevados por un instinto criminal. **Tenían razones más poderosas, y tú puedes descubrir cuáles eran...**”, le indica una visión del guerrero Semur a Ijje, su progenie. (p. 224).

La narración señala hacia cómo se sedimentan categorías sociales desde el discurso, en lo que constituye un intento de interpelarlo, en relación directa con la historia de Cuba, su situación en ese momento (particularmente, respecto a política exterior) y también la huella colonial en Latinoamérica: El encuentro no es sólo en relación con extranjeros y zhife, sino que también está formulado en términos de “civilización” o “choque de civilizaciones”, donde la corporalidad

encarna una diferencia de clase (casta) y de valor social desde una mirada hegemónica, que se coloca como único poseedor de un mundo y que tienen progresos tecnológicos de los cuales también depende la posibilidad de los jumene de regresar a su tierra natal, lo que implica su reclusión en un mundo ajeno, constricción que se define como “paz” y “buena voluntad”:

El intento de los zhife por evitar traumáticos **choques entre civilizaciones** diferentes se vino abajo. Sus gestos de **buena voluntad** fueron destruidos por las locas incursiones de los jumene, y se inició una guerra que agotó a ambos bandos. Por último, Semur, el bardo/guerrero más grande de Faidir, **impuso la paz al sellar las Fronteras mediante un procedimiento secreto. Así quedó cerrado el acceso a otros universos.** (p. 88)

En el caso de Arlena, ella es parte de la expedición de jumene que llega a Faidir por accidente, pero en un intento de huida termina en el planeta Rybel. Es extranjera en un territorio organizado de forma patriarcal, es decir, con una estructura sustentada en el dominio-propiedad de las mujeres, que son doncellas, esposas, sirvientas y compañeras sexuales, pero se limita su acceso al conocimiento y al espacio político. En esta sociedad, donde las figuras centrales son reyes, magos y sacerdotes, el miedo a lo femenino conduce a su subyugación.

Si bien la dominación es medular a la estructura que se describe, la protagonista de esta línea del relato comienza a explorar las artes de los hombres, las habilidades telequinéticas (que se describen por niveles), lo que la coloca en una posición de poder, pero subyugada al rey, con quien mantiene una relación amorosa. Finalmente, su curiosidad la lleva a descubrir una cámara en que se esconde uno de los dos objetos de los zhife que permite el viaje espaciotemporal. Tras lo cual el rey es asesinado en un golpe de estado y ella huye con la esfera, con el conocimiento de que será objeto de una persecución brutal, que en términos exactos se describe como una caza de brujas inquisitorial, donde la salvación es la subordinación sexual a un culto:

—Eres hermosa, Arlena Dama —continuó el insinuante murmullo—. [...] **Si te unieras a nosotros, serías una presa apetitosa para los hombres más viriles y cultos de**

Rybel. Poder, belleza y un amante seguro cada noche: ¿qué más gozo se puede pedir? (p. 281)

Desde una perspectiva relacionada con el análisis del poder, resulta relevante esta representación arquetípica de la bruja. Para Silvia Federici (2010), la caza de brujas fue un proceso llevado a cabo de manera conjunta por el Estado y la Iglesia, cuya hibridez es notoria en el relato, para estructurar la sociedad en el inicio del capitalismo. La persecución de mujeres funcionó como un mecanismo disciplinario y de acumulación de cuerpos útiles, particularmente el de las mujeres. El cuerpo útil es violado, violentado y explotado, como en el caso de la novela, lo que involucra una configuración específica de la sexualidad, la productividad signada desde un cuerpo femenino, su subordinación al Estado (el culto en la narración). Además, como señala Federici y se traslada a la narración, se impide la construcción de comunidades femeninas: la única comunicación que puede establecer la protagonista es con algunos hombres o la copia de los objetos mágicos encarnados en niños (el espejo y la espera, Miriel y Tiruel), pero no se refleja otro tipo de organización entre mujeres, a diferencia de los otros relatos, que se desarrollan en mundos donde el género es difuso (Faidir) o existe apoyo sororo (la Tierra).

Finalmente, Ana es una escritora adolescente, que al escribir las historias anteriores se da cuenta de que son “reales” y están ocurriendo en un espacio y tiempos distintos que, no obstante, se superponen en la retícula de realidades múltiples e interconectadas que componen el universo. Es una adolescente común, que explora las posibilidades de la escritura, la hipnosis y medita sobre “otros mundos”. Su relato es medular, porque articula el hilo narrativo bajo esta explicación sobre el universo, es decir, sostiene el vínculo entre las tres voces. También establece un vínculo entre lector y esos “otros mundos”, desde una realidad que permite el cuestionamiento verosímil de lo que es o puede ser real. Su mundo es una realidad cubana que aparenta tipicidad: adolescentes que se visitan entre sí y crean pequeñas comunidades, noviazgos infructuosos, viajes a la playa, conversaciones con su madre e incluso desayunos frugales, que se rehúsa a comer porque prefiere escribir.

Las tres realidades confluyen cuando se logra la comunicación: se aclara que el propósito de los jumene y se establece la necesidad de Arlena y Merlino de volver. Se abren las fronteras a partir de la colaboración interplanetaria, con un desenlace esperanzador: la historia ha sido corregida y se espera que la desigualdad sustentada en regímenes de verdad constituidos a modo de los poderosos se haya erradicado.

Por último, también en esta narración se establece un vínculo genealógico que permite pensar la historia o la memoria desde una perspectiva sensible e incluso interpersonal, es decir, la dota de una dimensión comunitaria e incluso familiar (también se reproduce la idea de los genes como portadores de información histórica, con menor peso en la narrativa, pero de forma igualmente controversial). Este vínculo se establece a partir del título: *Fábulas de una abuela extraterrestre* refiere a las historias que la abuela de Ijje, Desza, le contaba y que funcionaron como pistas que lo condujeron a tener una comprensión más amplia del fenómeno al que se enfrentaba, “el choque de civilizaciones”. Este vínculo narrativo es circular y cierra el libro en la misma postura política y de ternura:

Su imagen no fue olvidada y aunque el pueblo zhif siguió rindiéndole honores, sin duda fue su nieto quien la recordó con más fervor. **Cuentan que siempre arrulló a los hijos que Dira tuvo de él y de su amigo Jao con las mismas fábulas que ella dejó en su memoria...».** (p. 381)

Representaciones de género

Si bien se habló de la bruja, a diferencia de *Los mundos que amo*, cuando incluso los extraterrestres estaban caracterizados en términos de lo femenino y lo masculino, en *Fábulas de una abuela extraterrestre* las diferencias sexuales desaparecen con los zhife, ya que sus cuerpos tienen características hermafroditas y, en el caso de Arlena, aunque físicamente descrita como “mujer”, las categorías se trastocan:

Fuerza naciendo de mi fuerza para donar fuerzas al mundo. Soy Arlena: soporto como un **útero masculino y fecundo como el semen femenino**. Soy LUZ y FUEGO y CENIZAS. (p. 288)

En términos generales, lo femenino está oprimido en tanto eje significativo que estructura el mundo social, pero lo femenino, se insinúa, corresponde a otra corporalidad, lo que refuerza la idea del género y el propio sexo como categorías culturales estructurantes.

Por otro lado, esta novela a diferencia de la anterior sí incluye representaciones sexuales, que, aunque breves y veladas, son significativas en términos de la novela como una propuesta total:

Ahora estaba sola [Arlena] con un hombre de manos hambrientas y se avergonzó al imaginar su aspecto asustado. ¿Qué pensaría él? ¿La creería torpe o ignorante? [...] Se limitó a jugar con sus cabellos, hasta que ella empezó a temblar como si fuera a morir. Entonces se levantó y, tomándola en sus brazos, la llevó hasta el lecho. [...] **Durante largo rato, solo se escucharon los gemidos y las frases confusas que cualquier ser racional de aspecto humano (fuese cual fuese su planeta de origen) hubiera comprendido.** (p. 215-216)

Este episodio da pie al desarrollo de un eje narrativo particular: el acercamiento entre dos seres que desemboca en cuestionamientos sobre estereotipos de género y que permite el desarrollo mutuo de habilidades desde un gozo que fecunda lo físico y lo intelectual de forma interdependiente. Foucault (2014) sostiene que la sexualidad es un campo estratégico de relaciones de poder, en el cual se articulan discursos y prácticas, por medio de los cuales ciertos comportamientos se convierten en norma y otros se marginalizan, pero donde estos últimos sirven como medio de contraste de forma tal que la norma se establezca como tal. Así, la sexualidad, particularmente el gozo (aunque esté configurado en términos heteronormativos) puede interpretarse como una forma de resistencia en un entorno descrito con base en la opresión

femenina. Así, la sexualidad es objeto de liberación individual en la novela, que no está exenta de una idealización del amor romántico.

Esta liberación gira en torno a los ejes dominación que se imponen sobre la especificidad de los cuerpos y que se rompen por medio del gozo. El propio cuerpo se recupera y se posibilita en el espacio y es a nivel de lo individual donde es posible recuperar el control sobre este. Resulta interesante que también se plantea que este gozo es una forma de comunicación entre unos y otros, que es reconocible por **“cualquier ser racional de aspecto humano (fuese cual fuese su planeta de origen)”**, es decir, es sustancial a un lenguaje universal (o intergaláctico).

Otras formas de amor también son liberadoras y vinculantes en la novela, en la cita que cierra el apartado anterior se refiere a relaciones poliamorosas o, por lo menos, escapan a la concepción de la familia tradicional. En otros fragmentos también se cuestiona el vínculo de parentesco, por ejemplo, en las relaciones familiares en Feimur: “Ijje, vástago de Semur; Desza, hermana y abuela de Ijje por ser hija del propio Semur y madre de la madre de Ijje”. Autoras como Gayle Rubin (2002), a partir de Lévi-Strauss y en crítica directa al mismo, cuestionan las estructuras de parentesco como causa fundacional de la dominación de las mujeres, lo que hasta cierto punto se observa en el relato, pero no es concluyente, dado que no se aborda a profundidad.

En suma, ambas novelas confluyen en temáticas y tópicos, que son abordados de forma semejante, pero con diferencias sustanciales, como la representación de la sexualidad. Por otro lado, los tópicos tecnocientíficos en la segunda novela también se desarrollan respecto a las mismas pautas que en *Los mundos que amo*, en relación con lo que podría denominarse una ecocrítica, que implica una inteligencia sensible del otro y del entorno natural, y un aprovechamiento consciente, en consonancia, incluso. La relación entre magia, ciencia, inteligencia y capacidades más allá de lo humano conservan una explicación científicista, pero sensorial, lo mismo que los viajes espaciotemporales. Finalmente, en ambas obras la relación entre memoria, escritura y literatura son ejes transversales, que dialogan con otras formas de

escritura y de generación de discurso, como la memoria. Este eje tiene una función metatextual, de reflexión en torno a la importancia del propio proceso de escritura y de simbolización.

Capítulo IV

Crisis de fin de siglo (1990-2000)

En el *Cisma fundacional*, las representaciones de procesos clasificatorios tienden a la inversión de poderes en términos de un replanteamiento de los roles asignados a hombres y mujeres, principalmente por medio de la reconfiguración de personajes masculinos y femeninos, la transgresión de esquemas de poder caducos o la construcción de mundos alternos. En *Crisis de fin de siglo*, tal característica se mantiene y se reconfigura: en este sentido, las alusiones a procesos clasificatorios se relacionan más que con un rompimiento de esquemas binarios, con la visibilización de la alteridad, lo cual es tema de secciones subsecuentes, donde el análisis se centra en *En otras dimensiones*, de Manú Dornbierer, y *Cielos de la Tierra*, de Carmen Boulosa.

Manú Dornbierer: la política de la ciencia ficción

La primera escritora que se incorpora dentro de la etapa denominada aquí *Crisis de fin de siglo* es la mexicana Manú Dornbierer, cuya obra de ciencia ficción es limitada, pero constituye un discurso que coincide con el desencanto que tuvo lugar en la ciencia ficción a finales del siglo XX ante la inevitable crisis de un proyecto civilizatorio que proponía progreso. Contra todo pronóstico, la autora encuentra en la ciencia ficción un vehículo para pensar, de forma creativa, la construcción de vínculos como fundamentos de otro tipo de sociedades.

Manú Dornbierer nació en la Ciudad de México, el 20 de diciembre de 1932; es hija de Enrique Dornbierer, refugiado político e industrial suizo, y la mexicana Mariana Moch, escritora, historiadora y traductora, de origen francés, fundadora del Ateneo Mexicano de Mujeres (Museo de la Mujer, 2022). Criada en un entorno multilingüe, también debió gran parte de su formación a las discusiones políticas que definieron el entorno familiar, en parte por la condición de exiliado de su padre a raíz de la Primera Guerra Mundial.

Además de un entorno donde la política y la creatividad fueron fundamentales, Dornbierer tuvo la posibilidad de viajar por el mundo desde muy joven, así conoció Europa, la India y Estados Unidos, lo que le permitiría desarrollar una perspectiva multicultural que le facilitaría desenvolverse como periodista posteriormente en viajes a otras latitudes, como Japón, China y Corea (Artemisa Monzalvo y Erika Rojas, 1997), a partir de lo cual es posible que también entrara en contacto con otros imaginarios y narrativas, que influirían en su escritura.

A la edad de 26 años, en 1958, Manú contrae matrimonio con el arquitecto Eduardo Ugarte Arniches, refugiado español, alianza que le provocó una gran amargura y mermó su inclinación a la acción y su creatividad, así como su individualidad, dado el carácter “snob”, “resentido” y “posesivo” o “celoso” del marido (Artemisa Monzalvo y Erika Rojas, 1997). Manú decidió terminar el matrimonio más de una década después de su inicio, con tres hijos, lo que en los setenta, en México, constituía un acto que requería una gran autonomía y capacidad de afrontar la reacción social de reprobación y rechazo. A partir de este momento, su propia trayectoria profesional retomaría protagonismo en su vida.

La tesis realizada por Monzalvo y Rojas, *La mujer escritora y el periodismo creativo (Manú Dornbierer)*, aunque data de 1997, provee pistas importantes acerca del círculo en que se movía Dornbierer en los momentos más álgidos de su carrera, los 90 y los 80. Las tesis recuperan la opinión sobre la autora, en términos personales, de periodistas, gestores culturales, actrices y otras figuras prominentes de la vida intelectual y de los medios mexicanos de la época, como Cristina Pacheco, Víctor Suárez y Ofelia Guilmáin, lo que habla de una esfera muy particular de acción, con un capital social y cultural sostenido desde la infancia. Por el contrario, las opiniones opuestas a su postura derivan de su labor periodística y, cabe mencionar, que se construyen en términos de género, en columnas de opinión donde se le nombra como “una señora” que sólo quiere conseguir notoriedad y quien carece de habilidades lógicas y científicas para realizar periodismo objetivo, según se puede leer en las colaboraciones de Xavier Glen

Muñoz (El Universal, 6 de mayo de 1989, citado por Monzalvo y Rojas, 1997) y Pedro Baroja (El Universal, 1989, citado por Monzalvo y Rojas, 1997)

Periodista, cronista y narradora, constituye una figura que transita la dualidad de su labor profesional con agilidad. Para la autora, la narrativa política crítica es posible tanto por medio del análisis político periodístico como de la novela y el cuento. Dornbierer es conocida principalmente por la columna “Satiricosas”, que apareció en las revistas *Novedades* y *Siempre!*, cuyas colaboraciones posteriormente serían recopiladas en varios volúmenes, así como por sus contribuciones a *Claudia*, *Cosmopolitan*, *La Opinión*, *Excélsior*, *Nueva Dimensión*, *Planete*, *Nueva Vida* y *El Cuento* (ELEM 2025). Esta última, subtitulada *Revista de imaginación*, publicada por GV y legitimada por la figura de Edmundo Valadés, quien fue su fundador y estuvo a cargo de su dirección, fue la revista más importante en México dedicada al relato breve, con amplia influencia hasta hoy, a pesar de que estuvo activa hasta 1999 (*El Cuento. Revista de Imaginación*, 2025).

De esta forma, es posible constatar una trayectoria diversificada, con cierto grado de reconocimiento en su momento, aunque posteriormente su obra narrativa cayera de la gracia del canon literario mexicano. Aquí resulta pertinente señalar que la divulgación de las obras de mujeres, incluso en cierta medida apoyadas por grandes figuras del ámbito, no garantiza su legitimación, porque su incorporación al circuito se da de manera superficial, en términos de “anomalía” o “espectáculo”, lo que en el caso de Dornbierer también tuvo que ver con su visibilidad pública como periodista y desde los medios, que señalaron una relación obvia con un circuito privilegiado, en otras palabras, se castigó a la figura sin consideración hacia la obra.

Respecto a su influencia en el primero de los ámbitos en que se desempeñó, Dornbierer obtuvo el premio Fernández de Lizardi 1981 en el XII Certamen Nacional de Periodismo, por artículo de fondo, en el XII Certamen Nacional de Periodismo (ELEM, 2025). Es autora de diversos títulos periodísticos de análisis político, entre ellos, la ya mencionada serie de *Satiricosas*, con siete tomos, *Ave César. López Portillo (1976-1982), emperador de México*

(1982), *Los periodistas mueren de noche* (1993), *El PRInosaurio: La bestia política mexicana* (1994), *La otra guerra de las drogas: Historia y testimonios de un negocio político* (2002), *Foxtrot: De cómo Vicente nos lleva al baile global* (2002), *Ensalada rusa* (2005), *Para celebrar el bicentenario, no como PAN ni circo* (2010).

Resulta de interés hacer notar que, de acuerdo con Artemisa Monzalvo y Erika Rojas (1997), el periodismo que realiza Dornbierer puede definirse como “periodismo creativo”, esto es, hibrida elementos literarios con la redacción de textos de cualquier género periodístico. Explican las autoras, quienes añaden que Dornbierer ha sido una de las pocas mujeres que, en su momento, logró sobresalir en una esfera masculinizada, que esta forma de escritura es elástica, permite la conjugación de múltiples recursos y, en el caso de Dornbierer, sortear las trabas impuestas a la libertad de expresión en un entorno dominado por grandes cúpulas de poder, es decir, la creatividad ha sido un método para evitar la censura y la represión, lo que no implica que no haya sido víctima de ellas. Es posible, por supuesto, trasladar esta definición al ámbito de sus aportaciones meramente literarias, aunque no sin preguntarse qué de estas obras esconde una reflexión de índole periodística.

Respecto a sus obras de ficción, son las siguientes (Jerónimo MX, 2021; INBA, 2011; ELEM, 2025):

Cuento y narrativa

- *Todos los caminos del universo* (Promotora de ediciones y publicaciones, 1974), antología colectiva con cuentos de Alfredo Cardona Peña, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Hugo Correa (el ya mencionado “padre de la ciencia ficción chilena”) y Dornbierer, entre otros.
- *Después de Samarkanda* (L. Boro, 1977), primera colección de relatos de la autora, que incluye los relatos que al año siguiente se publicarán como “La grieta y otros cuentos”, por editorial Diana y que marcarán su trayectoria como cuentista.
- *La grieta y otros cuentos*, (Diana, 1978), que incorpora los mismos 15 cuentos que la edición anterior, así como un prefacio escrito por Edmundo Valadés.

- *Sonrío, luego existo*, (Diana, 1983), cuentos de carácter satírico, que se ríen de la clase alta, los aspirantes a artistas, los mandatos de género, especialmente en relación con las obligaciones de las mujeres, entre otros.
- *En otras dimensiones* (1996, Grijalbo), que añade cinco cuentos a la edición de 1978.
- *A través de los ojos de ella*, dos tomos (Ariadne, 1999), obra colectiva de 30 autoras mexicanas, que proponen “un perfil de las mujeres en las diferentes etapas de su vida. De la infancia a la vejez...” (ELEM, 2025).
- *Visiones periféricas: Antología de la ciencia ficción mexicana* (Lumen, 2001). Editado en Argentina, incluye a figuras como Amado Nervo, el Dr. Atl y otras que aquel entonces eran jóvenes promesas, como José Luis Zárate. Dornbierer fue la única mujer incorporada en la antología con el cuento “Pastelería vienesa” (páginas 52 a 56).
- *Memorias de un delfín*, (2009), que podría considerarse una novela de carácter ecocrítico, la cual se centra en la cooperación entre una escritora y un delfín ante la crisis ecológica que amenaza con destruir el planeta.
- *La grieta. Cuentos en otras dimensiones* (Libros del Sol, 2012).
- *A golpe de linterna: Más de 100 años de cuento mexicano, volumen 2: Insumisas* (Atrasalante, 2020), antología dedicada a autoras mexicanas. Elaborada por la investigadora Liliana Pedraza, se trata de la segunda recopilación en que Dornbierer aparece junto a otras autoras, la cual persigue un fin reivindicativo al reunir cien cuentos de cien autoras para realizar un recorrido por la historia de la narrativa breve mexicana desde sus autoras.

Novela

- *El bien y el mal* (Océano, 1984), en la cual el protagonismo de las mujeres sirve para explorar el tema de su autonomía en contraposición con las costumbres y exigencias sociales.

- *Los indignos. Sonata para precursores* (Diana, 1988), novela que se inspiró en el círculo que frecuentaba con Eduardo Ugarte y que es considerada de carácter autobiográfico.
- *Matacandela* (Grijalbo, 1996, 2007), publicada originalmente bajo el título de *El bien y el mal*.

En términos generales, el periodo de mayor actividad de la autora fue hasta los 2000, aunque su obra política se extiende de forma remanente hasta 2010. Las obras, tanto de ficción como de análisis político, han sido publicadas por Katún, Posada, Grijalbo, Diana, Océano y, de forma más reciente (hace 12 años, en 2025), por Libros del Sol, una editorial pequeña del Estado de México, cuya edición de *La grieta. Cuentos en otras dimensiones* aún se distribuye en formato digital. Así, las reediciones son pocas y la menor circulación de las obras de ficción ha provocado que los ejemplares lleguen con dificultad hasta la actualidad, lo cual demuestra, además, poca permanencia en el catálogo de las editoriales de gran tamaño.

Asimismo, su obra de ficción no puede ser considerada extensa; sin embargo, las reediciones de *La grieta*, bajo diferentes títulos, así como su inclusión en antologías representativas de la narrativa mexicana dan cuenta de la intención, muchas veces infructuosa, de conservación de una obra que apenas ha escapado a los embates del canon. A lo anterior, habría que sumar que tanto el periodismo de opinión como la fantasía, la ciencia ficción y, en general, la literatura “femenina”, como se dio por apellidar a las obras escritas por mujeres de forma peyorativa, han sido espacios tradicionalmente en tensión respecto al “alto canon”. En este sentido, su trayectoria no se caracterizó por grandes premios ni por la circulación internacional de su obra más allá del ámbito latinoamericano y, particularmente, mexicano y a menos de 20 años de que dejara de publicar, su obra ya se esconde en el archivo.

Por otro lado, las características de su obra de ficción, las cuales se extraen principalmente de la lectura de las obras y del prefacio de Valadés, dado que las obras de ficción de la autora han recibido nula atención por parte de la academia, son: 1. Una aparente ingenuidad, que traspone los límites de la lógica y la cual sirve a fines de persuasión; 2. “La posibilidad de lo imposible”, que

permitiría relacionar su obra hoy día con las corrientes especulativas; 3. De la mano de la característica anterior, Valadés destaca el uso de la narrativa de Dornbierer como un mecanismo para la creación de “otras dimensiones”, que dan pie a la reflexión sobre realidades alternas y sobre la aparente fijeza de las categorías occidentales; 4. Carácter de fábula; 5. Un lenguaje desenfadado (Valadés, recuperado en *La grieta. Cuentos en otras dimensiones*, 2012). Esta aparente ingenuidad, aunada a una propuesta que hibrida la literatura y la política, y que trasciende sus límites para generar una propuesta reflexiva y empática, es la suma de las características anteriores, lo cual se revisará con mayor detenimiento en las siguientes páginas.

En otras dimensiones (1996)

Esta es una recopilación de cuentos, que aborda, como su título lo indica, la vida en diferentes dimensiones, cada una de las cuales gira en torno a diferentes aspectos interconectados, por ejemplo: el cambio en la vida de un ama de casa que, tras caer en una grieta, despierta en una realidad alterna donde su día a día es completamente diferente (“La grieta”); la evolución de las ratas en seres lo suficientemente inteligentes como para terminar con la vida en la tierra (“La verdadera historia de la muerte de un planeta”); la inserción de almas en los seres humanos, las cuales son seres etéreos extraterrestres, y la subsecuente encarnación en diferentes arquetipos de lo humano: el esclavo berebere, la mujer sumisa, el hombre machista y donjuán (“Las almas”), o la creación de una colonia en un planeta con similares características a la Tierra que privilegia la eficiencia sobre la creatividad (“Un planeta sin arte”). Al igual que en casos anteriores, cada relato ilustra la tensión entre sistemas de poder dominantes y la posibilidad de organizaciones alternativas, con un enfoque recurrente en la desnaturalización de jerarquías. Así, mientras una narración aborda el cataclismo de la civilización en la Tierra, otros se centran en la reconfiguración de las relaciones humanas, desde una perspectiva socialmente consciente y afectiva, con énfasis en la erradicación de desigualdades, o en el papel del arte y la creatividad en la reconfiguración de un orden social.

En primer lugar, “La grieta” está temáticamente emparentado con *Juana y la cibernética*, en el sentido de que contrapone los modelos de lo femenino que restringen la conformación de la sujeta en sociedades capitalistas. A diferencia del cuento de Aldunate, donde la trama se desarrolla en una fábrica de atmósfera asfixiante, “La grieta” se desarrolla, la primera parte, en la Tierra, donde una ama de casa encuentra que sus posibilidades de acción se limitan a satisfacer las necesidades de su familia, en contraste con la segunda parte, que se desarrolla en otro planeta, en el cual la misma mujer realiza trabajos mecánicos, dominados por la tecnología, en una empresa, donde es eficiente pero jamás llega a saber el fin de su actividad, a la par que está casada con un hombre que controla lo que hace, a quién visita e incluso los procesos de medicalización a los que está sometida (es médico). Este contraste permite entrever que una tensión entre dos identidades hegemónicas, que implican igual grado de restricción en un entorno capitalista y que incluso la incorporación al entorno laboral resulta un mecanismo de constricción cuando las estructuras patriarcales de opresión sexogenéricas no se derriba. Se trata, en ambos casos, de la subordinación y delimitación del cuerpo femenino:

Glana, **la oficinista, yo, es también una autómatas**. Pensé encontrar un trabajo interesante, un verdadero contacto con este asombroso mundo. No. **Mi misión consiste en insertar las tarjetas que expulsa una máquina principal dentro de otras**. Las azules aquí, las amarillas allá. Seis horas de trabajo ininterrumpido. **Si me canso, tomo una píldora**. (p. 21)

Respecto a la continuidad temática con *Juana y la cibernética*, el arco de la protagonista es similar al de Juana: el deseo de establecer vínculos que vayan más allá de la repetición mecánica de acciones y gestos predeterminados la conducen a desear un pasado en que los vínculos, igualmente agotadores, resultaban en afectos más productivos a nivel interpersonal, lo cual podría leerse en clave crítica, respecto a los discursos hegemónicos y conservadores que llegan a atravesar las obras, donde el espacio del hogar y la familia son idealizados. No obstante, se plantea

un devenir de una realidad privada, a la transformación del espacio de actividades de las mujeres que consiste, de forma más precisa, en mostrar sus sujeciones, aunque sí enfatizando la transformación del entorno hacia una pérdida de la sensibilidad. Lo anterior puede afirmarse en vista de que la protagonista no logra regresar al primer espacio, su “realidad” se ha transformado permanentemente y sólo logra ver el otro mundo a través de las transmisiones de “La dimensión desconocida”, es decir, se ha convertido en una ficción.

A diferencia de *Juana y la cibernética*, los procesos de sujeción que atraviesan el cuento están centrados no en la conformación de la sujeta obrera como un proceso atravesado por la economía, la política e incluso los medios de comunicación, sino por el control sobre el cuerpo de las mujeres. En *La grieta* la medicalización es fundamental en el proceso de disciplinar un cuerpo y una sensibilidad que se resisten a un mundo desconocido y frío, donde los seres antropomorfos tienen ojos de metal. Así, por ejemplo, al despertar tras caer por la grieta, se medica (con una luz) a la protagonista para silenciar sus preguntas y protestas:

—¡Calla! Estás muy cansada, querida, no sabes lo que dices. **Es necesario que duerma.**

Aplíquele la luz, compañero, no hay otro remedio.

—**No quiero dormir**, no estoy cansada. Por favor, **necesito que me expliquen**, necesito aclarar la situación. Debo avisar a mi familia. Apague esa luz, apáguela. (pp. 16-17)

A lo largo del relato, la protagonista aprenderá a mantener un comportamiento conforme a la norma, aunque piense de forma contraria, a fin de evitar ser medicada. La medicalización, de acuerdo con Edgardo Castro (2018), quien explica a Foucault, refiere a los procedimientos médicos mediante los cuales “el ejercicio moderno del poder” conduce a un orden “normal” tanto de individuos como de poblaciones”, en otras palabras, refiere a una “función política de la medicina” asistencial, donde la primera instancia de medicalización es el complejo familiar, con miras higienistas que tendrían que transmitirse a la sociedad en general (edición Kindle, posición 8931). Asimismo, de acuerdo con el mismo autor, la locura está significada en términos de una

“patología utilitaria”, esto es, respecto a comportamientos útiles para la sociedad y sus opuestos en términos de productividad, por lo que su tratamiento en términos médicos también está dirigido a ceñir a una norma social, moldear el cuerpo y la mente a la misma (edición Kindle, posición 7972).

El cuento muestra estos procesos: si la protagonista no quiere ser recluida, debe comportarse como alguien “saludable”. Más allá de lo anterior, las posibilidades de agencia están presentes en la obra en la capacidad de la protagonista para contactar a otras personas en la misma situación que ella, de escabullirse, ver su mundo en televisión en “La dimensión desconocida” y, sobre todo, en la idea de volver a un estadio previo en que los vínculos eran medulares en las relaciones humanas. La esperanza como eje transformador del cuento se localiza en este giro, que además está acompañado de la caracterización de su mirada: en este planeta en que “todo o casi todo es metálico. Todo es automático”, ella es de los pocos habitantes que tiene una mirada orgánica, donde no se ha llevado a cabo la hibridación con el metal frío y carente de emocionalidad: “Aquí todos tienen los ojos redondos y color del acero” (p. 18). Esta mirada la significa como “extraña” y “anormal”, una rareza para su esposo médico: “A muchos les parece monstruoso, pero yo por tus ojos te quise” (p. 18), que, sin embargo, le permiten ver este mundo de una manera autónoma y crítica (los ojos de acero son fijos, rígidos, no demuestran emocionalidad y muestran una mirada uniforme en cuanto a interpretación del mundo).

“Después de Samarkanda” es el segundo cuento de la colección: este muestra una perspectiva sensible acerca del envejecimiento, así como el maltrato y la degradación al que es sometido el cuerpo que ya no es considerado útil: en este, María Ivanovna, una anciana de casi centuria y media, quien es un fenómeno expuesto en el circo de su familia (hijos, nietos, bisnietos), cuyo cuidado depende de la atención que reciba por parte del público:

Los miró interrogante. **Según fueran los aplausos así de abundante sería la papilla que le darían. Cuando el público se mostraba generoso y llovían**

monedas, alguien le ayudaba a comer y, si realmente estaban de buen humor, le tendían un vaso de vodka que la sumía en delicioso sopor. **Si no...** (p. 36)

Muestra una continuidad temática respecto al cuento anterior: el cuidado prodigado a un cuerpo depende de su utilidad: la vejez deja fuera del ámbito económico, por lo que sólo en la medida que se produce, se prodiga cuidado. Esta fragilidad, está además encarnada en un cuerpo femenino, está constreñida por la obligatoriedad de producir para tres generaciones: materner se convierte en una obligación de por vida, el cuerpo producido por un cuerpo femenino debe ser sustentado por él. La intergeneracional, además de intensificar el efecto de la narración, muestra el aspecto femenino de la biopolítica y la economía: el cuerpo femenino es regulado desde una obligación maternal, que se traslada también al ámbito económico.

“Después de Samarkanda” tiene un final feliz por medio del motivo de la temporalidad: un derviche predice que la anciana tendrá una nueva vida, tras lo cual empieza a rejuvenecer y, en el punto más álgido del cuento, encuentra la libertad al abandonar el circo, el espectáculo de una maternidad centenaria que la mantenía cautiva. El artilugio narrativo consiste en la superposición temporal, abre la puerta para una realidad otra: no se trata de lo que pudo haber sido y no fue, sino de lo que fue. En general, el planteamiento plantea una contraposición entre la libertad personal y la obligatoriedad de permanecer a una normalidad que se acerca más a un “circo”, a la espectacularización de la violencia y la explotación del cuerpo femenino.

Al igual que en “La grieta”, “Camaleón” explora los límites violentos que se imponen al devenir del cuerpo y el ser de las mujeres en entornos masculinizados. El relato se desarrolla en un contexto rural mexicano, específicamente en una hacienda, donde Ana pasa sus días cautiva de un hombre acaudalado con quien fue obligada a casarse. El hombre, violento, alcohólico y mujeriego le prohíbe cualquier actividad que no esté enfocada en su cuidado o en comportarse como una señora: lo que implica soportar infidelidades (“Tú eres la esposa -dice- la mujer de un Castelar, ¿no te basta?, p. 52), permanecer en casa, vestirse de forma “decente”, no levantar la mirada y tampoco hablar sin el permiso debido, bajo amenaza de deshonor pública y violencia

física, porque los derechos y las lecturas son ficciones de otro mundo que entorpecen la normalidad femenina:

Vamos a ver si ya no hay mujeres **decentes**. Y **nada de libritos** que lo único que hacen es **enturbiarle la razón a las tontas como tú. ¡Derechos!** Derechito, sí señor. Si tú... **Te juro que te mato**, por ésta que te mato. Pero de qué me preocupo. **Después de los treinta las mujeres ya no. Uno es otra cosa.** (p. 52)

La mirada de Ana, finalmente, se coloca en escapar a la ciudad (lo que incluso le es sugerido por su madre): “Más allá de las montañas hay esperanza” (p. 51) y se percata de que, en efecto, puede pasar desapercibida: “Mimetismo se llama eso que les pasa a los camaleones. ¡Y si ella lo lograra!” (p. 53), así practica camuflarse con diferente objetos y entornos:

Gonzalo está satisfecho, va y viene sin mirarla, pero en el lecho, ella no puede escapar al calor del vino. **Las manos duras buscan su cuerpo y ella tiene que ahogar su rabia. Se deja tomar pasiva, mansa como agua estancada. Ya no habrá resistencias.** (p. 55)

Más allá del lecho, logra estar convencida de que su esposo no puede verla ya y escapa: sin embargo, al llegar a la estación de autobuses para comprar un boleto que la lleve a la ciudad, no es vista ni escuchada. El proceso de mimetismo y fusión con el medio la han vuelto invisible: la violencia estructural que se plantea evitar impide su huida, la invisibilización funciona como un medio de silenciamiento e impedimento para la acción, la agencia es anulada por su propia asimilación de las normas, que llega a su punto más álgido cuando desaparece. En términos estrictos, esta desaparición es también una referencia a la violencia machista que termina en la erradicación del cuerpo femenino y su borramiento del espacio público.

En otra línea de pensamiento, “Una oportunidad para Dorian” parodia el canon como medio para subvertir categorías. En este cuento, se propone un final alternativo a la novela *El*

*retrato de Dorian Gray*²¹: después de una vida de excesos y decadencia, Hetty Merton, embarazada, se presenta ante Dorian, lo que ve como una oportunidad de redención:

Empezaba su sonrisa cínica a aflorar, cuando se encontró con la mirada suplicante de Hetty. De repente, la terrible escena del desván le volvió a la memoria. **Sintió que su razón se tambaleaba al entender por fin que la vida le ofrecía, a través de esa dulce niña, una oportunidad de salvar su alma.** (p. 160)

Sin embargo, cuando el bello y antes perenne Dorian Gray comienza a deteriorarse, Hetty lo abandona a la muerte: “Reconozco su bondad, pero **me niego a sacrificar mi juventud a un viejo que sólo me inspira repugnancia**” (pp. 165-166) y, sobre todo, ante su propia apariencia. Más allá de la anécdota, que reafirma que no hay redención posible para Dorian Gray, su intertextualidad resulta significativa, ya que funciona como un puente temático sobre la vanidad y superficialidad del protagonista, en contraste con las atribuciones de un género, el femenino, ²² que adquiere estas características como mecanismo paródico de una supuesta moralidad abnegada, que complejiza y libera al arquetipo femenino literario: la campesina ignorante, prendada del hombre de mundo le rechaza y lo desprecia, lo que subvierte su función dentro del relato.

Por otro lado, la propia masculinidad de Dorian Gray, que piensa redimida en amparar a una muchacha embarazada y sostener una familia, se ve ridiculizada en el gesto de abandono por parte de la joven que replica, por medio de su burla, con una lógica similar a la de Dorian: ¿Por qué no habría de importarle la belleza a ella? Los temas que desarrolla la novela original, como la decadencia social y moral, así como una exploración de los vínculos homoeróticos son igualmente

²¹ Novela del autor inglés Oscar Wilde, publicada en 1890.

²² Cierta frivolidad como mecanismo de sociabilidad y parte de lo que podría considerarse un *habitus* también es explorada en “Ulazú”, “Avignon” y “Pastelería vienesa”, en los cuales la autora se centra en la clase alta y algunas de sus vicisitudes: quedar varado en un yate, en una tienda de lámparas incandescentes, a la cual un grupo de amigos fue atraído por el brillo o en una fiesta de pasteles y alucinaciones colectivas. Estos cuentos no serán analizados, dado que su eje temático no concierne a la presente investigación, más allá de que se ha señalado ya a partir de este cuento.

parodiados: el error de Dorian fue pensar en términos de la heteronorma como un medio para la redención de su alma, es decir, antes que morir como un “monstruo”, se constriñe a la norma.

Asimismo, el canon se subvierte al restarle importancia y someter a la burla una obra legitimada por la crítica y la historia literaria, lo que también funciona como un homenaje al propio Oscar Wilde, que hizo un uso sistemático del humor para parodiar las normas morales y los discursos de clase y sexuales imperantes, lo que en su momento constituyó un medio de resistencia estética y política, en un contexto histórico (la época victoriana) en el que la regulación de la sexualidad fue fundamental para el proyecto occidental (Foucault, 2014).

Este cuento se vincula, en cuanto al desarrollo de las masculinidades, a “El centauro”, en el que un hombre que se dedica al arte es interpelado constantemente por las exigencias económicas de una familia que depende de él para subsistir: **“Hacía meses que no recordaban el amor. Palabra hueca frente a otras tan importantes como dinero, problemas, trabajo, más dinero”** (p. 78), enfermo y repudiado comienza a desdoblarse: su otro yo es exitoso, diseña un hotel en una hermosa playa, se casa con otra mujer y tiene un caballo glamoroso. Cuando muere en la primera de sus realidades, despierta en la segunda, donde sube a su caballo para regresar a su amor.

En esta misma línea temática, se incorpora “El anillo”, en el que un estudiante desarrolla una obsesión con un anillo de jade, que compra en una tienda de empeños y que le permite viajar a otro tiempo y encarnar a un guerrero, en cuya piel muere de forma violenta, tras sufrir múltiples heridas de guerra:

El estudiante murió a los pocos días de su última visión de Samarkanda ahogada en sangre y **Enol no quiso investigar más**. Después de todo, **su misión estaba cumplida**: había logrado encontrar y **recuperar para el Metropolitan un valioso anillo** robado años atrás, el anillo del cruel Tamerlán, El Magnífico. (pp. 144-146)

En ambos casos, muestra la cualidad de descartable del cuerpo signado como de hombre que no se ajusta a una masculinidad dominante: ya sea porque no se adopta el rol de proveedor o

por ser un débil estudiante sin recursos económicos. No obstante, aunque los protagonistas se encarnan una masculinidad otra, vulnerada y feminizada, también se establece una tensión respecto a la incorporación del deseo de performar tal masculinidad: en mundos otros, se recrea otro que sí puede cumplir con las exigencias de productividad y fortaleza. El anillo es el un símbolo imperecedero de la creación de símbolos en torno a la masculinidad: se preserva y mitifica. A la par, el cuerpo de una masculinidad ilegítima “no importa”, por lo que, siguiendo a Butler (2002), puede ser descartado, excluido o sustituido. Performar una masculinidad normativa responde al deseo de importar, de compensar su propia cualidad de descartable.

Vincularse desde la memoria

En “El cuaderno azul” el tema sobre la vida medicalizada y la memoria se unen: un joven es diagnosticado con una enfermedad terminal, por lo que decide visitar la casa de playa que le heredó su abuela: ahí recuerda con afecto su infancia y la complicidad con la figura de su abuela, gracias en parte a un diario que encontró en su casa, donde lee su propia historia y donde se explica que la persona que le entregó el diagnóstico erró el documento, por lo que no va a morir. El joven, antes decidido a suicidarse, opta por seguir viviendo.

La narración funciona como un contenedor de experiencias y memorias que, al igual que en “Después de Samarkanda”, se superponen y se revierten en una línea alternativa. En el caso de la memoria familiar, esta sirve como anclaje a un sujeto, los afectos que atraviesan la propia historia y su correspondencia encarnada en el presente: la memoria es corporalidad, la huella de la abuela está en la casa, en la escritura donde pasado, presente y futuro se hibridan, pero también en el cuerpo del joven, que sana en esta escritura. Asimismo, esta memoria supone, en un espacio aislado como una casa de playa, de vista al mar, una forma de oposición a un proceso de medicalización errado, proceso inherentemente biopolítico, que implica la propia administración del tiempo de vida y la forma en que se viviría (le quedaban tres meses de vida al protagonista, por ejemplo), en contraste con los tiempos de la memoria y el vínculo genealógico.

La exploración de los vínculos filiales, que se rompen o se amplían por grietas temporales y de memoria, se extiende a los relatos “La llave”, que trata de un comerciante que vio a su pareja suicidarse desde la ventana de un hotel, momento al cual debe volver una y otra vez; “Katia”, que se centra en la amistad entre dos niños, Katia y Ulrich, donde cada uno es tan real como lo es también imaginario: nadie los ve, en el correspondiente mundo del otro, hasta que de adultos se encuentran y aunque son visibles en general, se niega la existencia del otro, con lo que explora la idea de existir a partir de la percepción o en la percepción del otro, es decir, por medio de experiencias, significados y lenguaje; y con mayor precisión “La decisión”, que también se centra en la comunicación que se establece entre dos personas, en este caso madre e hija, a través de un diario. El vínculo afectivo, fatídico o productivo, se lleva a cabo en todos los casos a partir de la memoria, que se despliega como un portal espaciotemporal.

No obstante, esta representación de los vínculos filiales, aunque a un nivel igualmente propio de la relación inmediata con el otro, también adquiere en el cuento “Las almas” magnitud histórica, que permite observar la relación que existe entre violencia, historia y corporalidad. “Las almas” se encuentra encaminado hacia la desnaturalización de procesos de clasificación sustentados en argumentos biologicistas y, por lo tanto, fundidos con la corporalidad. En esta narración, dos almas divinas (o extraterrestres) transitan por diferentes corporalidades a lo largo de la historia de la humanidad: las historias de mujeres van desde el apaleamiento y la consecuente muerte, pasando por el amor romántico, la prostitución, la esclavitud y la maternidad; mientras que las vidas masculinas van desde la encarnación en esclavos, hasta el sacerdocio, la paternidad y el macho violento. “Las almas”, que finalmente son destruidas por la tecnología y la inteligencia, tuvieron un propósito en sus reencarnaciones: el goce de la corporalidad, más allá de sus limitantes conceptualizaciones históricas. Aunque en términos generales, Dornbierer establece una relación difícil de superar entre corporalidad y arquetipos culturales que se materializan en dichas corporalidades, que termina por suprimirse por un esquema positivista de pensamiento, no sólo señala una igualdad básica, que es moldeada hasta

desfigurarse por el contexto, sino que también plantea el gozo, en términos de dicha igualdad básica, como forma de liberación (tema que se ha abordado por medio de otras obras), que rompe con la dualidad cuerpo-mente, eje esencial del pensamiento binario occidental:

Cerramos los ojos. **Nos dijimos muchas cosas con las manos, con el calor de la piel y con la caricia del aliento.**

—Creo que ése fue **el momento más hermoso de todas mis vidas.** (p. 173).

En general, para Dornbierer el peso de la responsabilidad de la transformación social recae en el individuo, es decir, a diferencia de otras ficciones da mayor relevancia a la capacidad de agencia, lo cual es una característica que también puede emparentarse con propuestas feministas o decoloniales, que finalmente ven en la recuperación de la historia alternativa y las biografías un dispositivo contrahegemónico de reestructuración social. En este tenor, el este tema central de “El danzante” recae en la visibilización de los procesos de conquista y colonización en México: “La ciudad saqueada y secada por la barbarie de tantas generaciones de blancos y de mestizos” (p. 182), desde la perspectiva de un danzante en el México contemporáneo. No obstante, este cuento reproduce en cierta medida las lógicas de estigmatización y exotización por medio de representaciones estereotipadas, lo que también permite observar, desde una perspectiva anacrónica, no obstante, las tensiones y continuidades entre discursos y perspectivas de enunciación.

Por otro lado, en “Un planeta sin arte”, “un nuevo mundo, en un núcleo sano, profiláctico, desprovisto tanto de gérmenes físicos como de virus mentales” (p. 229), disputa el lugar del arte en la conformación de una sociedad que sea higiénicamente eficiente, sino creativa y con gozo. El cuento, que funciona como una parábola en que María Magdalena es una figura central, que se impone a las estructuras estatales y a sus instituciones burocráticas para llevar a este mundo el arte, lo que finalmente consigue por medio de la conformación de comunidades seducidas por las posibilidades sensibles que representaba:

Muchos escucharon a María Magdalena y **dejaron que su alma se abriera a través de cualquier expresión artística o simplemente artesanal, ¿qué importaba?, en horas en que la eficiencia ya no tenía nada que hacer.** (p. 242)

Interesa para este apartado sobre todo la relación entre arte y memoria: un mundo higiénico, según el relato, es uno asentado en el olvido; mientras que el arte contiene expresiones individuales y colectivas, que conforman en sí misma una historia sensible de la humanidad. El cuento cierra el libro y muestra un panorama esperanzador: el espacio se reconfigura desde el arte, lo mismo que la convivencia. Así, Dornbierer propone que la creatividad, aunque frecuentemente suprimida por el pragmatismo capitalista, es un mecanismo inherente de resistencia contra la homogeneización cultural y la opresión tecnológica.

El vínculo posthumano

Finalmente, “La verdadera historia de la muerte de un planeta”, como se mencionó anteriormente, describe el recorrido de tortura al que son sometidas las ratas de laboratorio que, finalmente, mutan y se apoderan del planeta; mientras que “El jardín de los gatos”, que desarrolla una invasión de gatos al microcosmos de la narradora. Al igual que Gorodischer en “Semejante día” y Chaviano en ambas novelas analizadas, estas narraciones se centran en la creación de vínculos más allá de lo humano y en el cuestionamiento al antropocentrismo; la principal diferencia, radica en que Dornbierer piensa en términos de agencia de otros seres sintientes: la capacidad de esclavizar o vengarse de la humanidad por sus crímenes es la estrategia narrativa que emplea para mostrar que el vínculo se puede generar desde una sensibilidad compartida.

En suma, la obra de Dornbierer muestra una rearticulación de significantes en torno a las representaciones sexogénicas y las tensiones en torno a un ya lejano fin de siglo, por lo que no escapa a su tiempo: la maternidad, la división sexual del trabajo o incluso la propia frivolidad del amor romántico son elementos que se reconstruyen desde una referencialidad que es crítica, pero

no contundentemente subversiva: no se elaboran representaciones alternas y, en general, se llevan a cabo desde un binarismo sedimentado.

Sin embargo, los temas en sí mismos constituyen un procedimiento de inversión de los temas normativos, lo que permite un acercamiento crítico a la posición de la mujer en la sociedad, que va desde la esposa, ama de casa y madre, hasta la mujer trabajadora, que continúa padeciendo los embates de la desigualdad. Procedimiento que también coloca un énfasis importante en la masculinidad y sus derivas, desde una perspectiva vulnerable, lo cual no es un rasgo que se adecúe a ninguna otra de las autoras revisadas (con excepción de Gorodischer en “Los embriones del violeta”): la masculinidad se ejerce en ellas desde posiciones de poder (emperadores, militares, científicos) y es estructurado desde la desigualdad social y entre géneros.

Por otro lado, la memoria y la escritura también son temas medulares en la narrativa de Dornbierer, no obstante, permanecen en un ámbito centrado en el vínculo filial más inmediato: los universos de la autora son microcosmos de lo cotidiano, que traslada a las posibilidades y limitaciones del sí mismo dentro de instituciones como la familia o las relaciones amistosas. En otras palabras, a la par que hay una sublimación de la afectividad que atraviesa, por ejemplo, a la maternidad o al amor romántico, se realiza la operación inversa: se ejecuta un desplazamiento a su reverso: los cuerpos que se invisibilizan, descartan o explotan en función de una feminidad o masculinidad predefinida. La potencia, por tanto, de Dornbierer consiste en el ojo crítico con que analiza el devenir de lo cotidiano, no en grandes epopeyas, a diferencia de otras autoras.

Por otro lado, como se mencionó anteriormente, la obra de Dornbierer transita de la distopía a la utopía, lo cual implica que es propositiva: aunque es pesimista respecto a las características de la sociedad de su momento, también plantea que existen posibilidades de evitar la objetivación determinista del individuo por medio de la agencia y el vínculo. En general, para Dornbierer el peso del individuo en la transformación de la realidad social es fundamental, desde una política de lo micro y lo personal: la capacidad de agencia incluso está presente en el deseo de

performar(se) conforme a la norma, lo que complejiza la referencialidad de la conformación del sujeto en su obra.

Carmen Boullosa: La prospección de la historia desde la ficción

“De niña quería ser arqueóloga. De no ser escritora, quisiera volver a ser niña, así que imagino que, en aquella otra vida que yo tendría si volviera a ser niña, es posible me gustase ser arqueóloga, pero sospecho que yo volvería a ser escritora”.

Carmen Boullosa, “Me paso la vida huyendo de mí”, *El País*, 2025.

La literatura de Carmen Boullosa se puede considerar una literatura académica que logró escapar de los moldes que la caracterizan. Con lo anterior se implica que se trata de un trabajo ampliamente documentado desde la historiografía, que provee una visión de diversos marcos socioculturales y temporalidades. Los personajes y los entornos de Boullosa son, en muchos casos, escrituras posibles de lo histórico que van más allá de lo narrativo o que, desde otra perspectiva, recuperan y trascienden la propia narrativa histórica a partir de lo fantástico, el mito, la especulación o, en el caso de la obra que aquí se visitará, *Cielos de la Tierra*, la ciencia ficción. En este tenor, obras como *Llanto: novelas imposibles* (1992) y *Duerme* (1994), por mencionar algunas, han sido clasificadas como metaficción histórica, las cuales hibridan historiografía con un dispositivo especulativo, es decir que permite la reflexión de índole filosófica por medio del extrañamiento o la insólita reconfiguración de un medio, símbolo o narración de conocimiento general (o del sentido común).

Con la misma característica, es decir, la intervención de la narrativa histórica como forma de construcción textual, a su obra se suman las siguientes características transversales: a) el interés por explorar una perspectiva situada desde personajes femeninos, b) el cuestionamiento a un orden (masculino y patriarcal) que continúa colapsando, c) la reconfiguración de símbolos y categorías aparentemente fijos, como forma de intervención de los procesos semiológicos de procesos de categorización binarios, d) una relación estrecha entre lengua, literatura y archivo como medio para pensar lo político y lo ético en la producción escrita; e) exploración de regímenes

coloniales con énfasis en lo que podría denominarse la intersección clase, raza y género; f) la coralidad, la polifonía y la incorporación de voces marginales y su desplazamiento al centro, como formas de construcción de memoria y subjetividad; g) la intertextualidad, sobre todo en relación con textos históricos y filosóficos, y h) la hibridación genérica, que va más allá de los géneros literarios (Chorba, 1995; Carrillo Juárez, 2015; Waltrip, 2022; ELEM, 2021; Alcántar, 2005).

Si bien ha sido ampliamente reconocida, la obra de Boullosa no ha formado parte de una infraestructura crítica mayor o de un canon sacralizado. Asimismo, dentro de la narrativa de Boullosa, *Cielos de la Tierra* (1997) no es de las obras que mayor atención ha recibido dentro de su producción más consolidada en circuitos literarios, aunque hasta la fecha sigue siendo estudiada. Esta novela, que se inscribe dentro de un género menor, aunque condensa múltiples registros de interpretación por su forma experimental, constituye una peculiaridad tanto en la trayectoria de la autora como de la ciencia ficción en América Latina, por lo que resulta relevante su incorporación en un corpus comparativo centrado específicamente en dicho género.

Respecto a la autora, Boullosa nació en la Ciudad de México el 4 de septiembre de 1954. En términos generales, se le reconoce como una voz representativa de las Letras mexicanas contemporáneas (*Hablemos, escritoras*, 2025) e incluso como la mejor escritora de México, según Roberto Bolaño (citado por El País, entrevista a Carmen Boullosa, 2025). Estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Iberoamericana y en la Universidad Nacional Autónoma de México. Narra que comenzó a escribir desde los 15 años a raíz de la muerte de su madre (El País, entrevista a Carmen Boullosa, 2025), a quien dedicó *Cielos de la Tierra*²³.

También desde muy joven, se incorporó a ámbitos bohemios y literarios en la Ciudad de México, particularmente en Coyoacán, donde participaría en la administración y con la puesta en escena de obras dramatúrgicas propias en los centros culturales El Cuervo y, posteriormente, en El Hijo del Cuervo, que se convertirían rápidamente en emblemas culturales de la vida cultural

²³ “A las dos Estheres, Teté Boullosa (1932-1969), mi mamá, y a mi abuela, Esther de la Fuente Velázquez (1901-1993) las dos que son y serán mi fortaleza”. *Cielos de la Tierra*, 1997.

capitalina (Santos Cid, entrevista a Carmen Boullosa, El País, 2025). Por aquellos años, es decir, 80 y 90, conoce en la escena (de las letras, la música, el teatro) a Alejandro Aura, ensayista, poeta y dramaturgo, con quien tendría dos hijos (NYPL, 2025).

Asimismo, formó tertulias y clubs de mujeres escritoras en respuesta a círculos masculinos de escritores (El País, 2023), lo cual asegura que fue involuntario, así como trabajar con autoras, en cuyas pláticas y obras encontró representación e identificación (Carmen Boullosa, *Nosotras hablamos*, 2021). De esta forma, se aprecia a una autora que se incorporó rápidamente a las dinámicas culturales de su entorno e incluso forjó su devenir, desde una perspectiva particular: ser “escritora” en un entorno masculinizado, en el cual, no obstante, llegó a moverse en las mismas instituciones que grandes figuras del canon literario mexicano, como Carlos Fuentes y Octavio Paz: entre ellos, el Centro Mexicano de Escritores (CME), donde fue becaria en los 80, y la Editorial Vuelta, que publicó su novela *Antes* y que fuera fundada por Paz.

Tras su separación de Alejandro Aura, conocería al historiador estadounidense Mike Wallace, con quien se casaría en 2005. Desde entonces, vive entre Nueva York y la Ciudad de México, y mantiene una fuerte actividad cultural. Desde el mismo año, co-conduce el programa *Nueva York*, de Cuny TV, el cual ha ganado varios Emmys, “in which she interviews major Spanish-speaking writers, artists and intellectuals” (NYPL, 2025). En otros términos, su obra y actividad tienen circulación transnacional y su voz ha repercutido a lo largo de las décadas también en la difusión y gestión culturales.

En el ámbito académico, fue redactora del *Diccionario del Español en México*, para El Colegio de México, así como profesora en instituciones como “San Diego State University, 1990; La Universidad de Georgetown, 1998; Cátedra Alfonso Reyes de la Sorbona, 2001; Cátedra Andrés Bello del Rey Juan Carlos Centro de la Universidad de Nueva York, 2002-2003; Universidad de Columbia” (ELEM, 2021).

La Enciclopedia de la Literatura en México (ELEM) registra más de 70 obras de la autora, lista que incluye reediciones y libros colectivos. Su producción se puede dividir en novela, poesía

(sus primeras publicaciones se inscriben dentro de este género y datan de 1978), dramaturgia, varia invención y cuento, literatura infantil y juvenil, y ensayo de no ficción. Su obra con mayor circulación corresponde a novela, entre los títulos que destacan se encuentran *Antes* (1989), *Son vacas, somos puercos* (1991), *La milagrosa* (1993), la propia *Cielos de la Tierra* (1997), *Treinta años* (2001), *Texas* (2013), *El libro de Ana* (2019), *El libro de Eva* (2020), *Duerme*, *La otra mano de Lepanto* y *El complot de los románticos*. De estos, sólo los últimos tres carecen de traducciones, las cuales, en los otros casos, han primado en inglés.

Respecto a la recepción de su obra, ha recibido las siguientes distinciones, entre otras:

- Premio Xavier Villaurrutia (1989, México), por *Antes*. Este premio, el cual recibió a los 35 años, la coloca paradójicamente al centro del canon literario mexicano, ya que ha sido otorgado a figuras como Juan Rulfo, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Elena Garro, Salvador Elizondo y Carlos Monsiváis, por citar algunos nombres (Literatura INBA, 2023).
- LiBeraturpreis (1996, Alemania), por la edición en alemán de *La milagrosa*. Este premio, en general, visibiliza obras que no se inscriben dentro del canon hegemónico alemán, pero sirve sobre todo para visibilizar que la autora ha contado con recibimiento internacional, particularmente en Europa y Estados Unidos, como muestran otros ejemplos.
- Premio de Novela Café Gijón (2008, España), por *El complot de los románticos*, distinción de prestigio en la península ibérica, que legitima a Boullosa en una tradición narrativa hispánica.

Mientras que, por sus méritos y trayectoria, recibió, entre otros, los premios:

- Premio Rosalía de Castro (PEN Club de Galicia, 2018), que anteriormente ha premiado a autores como José Saramago (1996) e Isabel Allende (2006) (Diario Público, 2010).
- Casa de América de Poesía Americana (2019), otorgado a poetas de alta relevancia en el continente.

- Premio Bellas Artes de Literatura Inés Arredondo (2023), que refrenda su estatus nacional, al ser un premio otorgado por instancias federales (la Secretaría de Cultura-INBAL).
- Premio Excelencia en las Letras José Emilio Pacheco (2023), que funciona como dispositivo para la acreditación total de la obra de figuras mexicanas, el cual ha premiado a figuras como Rivera Garza, Del Paso y Villoro (FILEY, 2025).
- El Premio Nacional Enrique Anderson Imbert (2025), de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Aunque estos premios sí demuestran un fuerte anclaje al canon nacional, así como presencia y validación internacional, además de su legitimación en varios géneros literarios, incluso en la poesía, la obra de Boullosa es menos estudiada y difundida que la de Fuentes o Juan Rulfo, quienes además son objeto de incorporación a la malla curricular mexicana desde la educación básica hasta la universitaria especializada en literatura (SEP-DGB, 2025; UNAM, 2025). Premios como el Villaurrutia, aunque importantes, en el caso de los escritores se han sumado al Cervantes, al Príncipe/Princesa de Asturias y al Rómulo Gallegos como un conjunto que consolida la incorporación a un canon hegemónico. Al respecto, el Premio Cervantes cuenta con un total de seis mujeres premiadas de un total de 50 galardones entregados desde 1976 (Ministerio de Cultura de España, 2025); el Premio Príncipe y Princesa de Asturias de las Letras ha premiado a 35 hombres y 10 mujeres (Fundación Princesa de Asturias, 2025) y, finalmente, el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos cuenta con tres ganadoras y con 18 ganadores en su historia (Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe Rómulo Gallegos, 2025). La tendencia a la premiación de autoras ha aumentado paulatinamente desde los noventa, lo cual es más notorio en la última década y habla de una transformación cultural y vindicativa.

Asimismo, se observa una diferencia fundamental respecto a los sellos de distribución: aunque ha sido editada por Penguin Random House (por medio de Alfaguara y De Bolsillo, por ejemplo) y sigue presente en el catálogo de publicaciones, como novedades y reediciones, lo

mismo que figuras hipercanónicas, entre ellas, las mencionadas anteriormente, no puede hablarse del mismo grado de permeabilidad editorial y, por tanto, académica y educativa. En este caso, también resulta relevante hablar acerca del fenómeno post-boom latinoamericano, que institucionalizó la obra de autores y relegó a un plano secundario (incluso de acompañamiento) la obra de mujeres, lo cual ha tenido un efecto hasta la actualidad (es decir, mucho más allá de la temporalidad del *boom*) (Rodríguez y Szurmuk, 2016).

Finalmente, no debe olvidarse que Boulosa es de las autoras que se han sumado a una tradición de hibridación especulativa y que, por tanto, sus obras no se adaptan, en su forma y hasta en sus objetivos, a una normativa literaria que, cuando experimental, lo hace dentro de los parámetros de género canónicos y reconocibles (leíbles), lo cual se ha sumado a esta marginalidad que se esconde dentro del propio canon. Su devenir en el ámbito cultural, asimismo, muestra el mismo movimiento paradójico: al centro y la periferia del propio centro, “la mejor escritora de México”, pero con menor reconocimiento, “la intelectual y bohemia”, pero hiperfeminizada u objetivada (El País, 2023). En este sentido, se reitera la importancia de analizar la triple marginalidad de obras y autoras, desde una perspectiva comparativa, para fijar tal afirmación más allá de una suposición.

Cielos de la tierra (1997)

La novela está compuesta por tres manuscritos, la primera parte corresponde a Hernando de Rivas, quien, en el siglo XVI, narra la historia del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco; la segunda parte es elaborada por Estela Díaz, quien a la par que estudia y traduce el documento de Rivas, originalmente escrito en latín, agrega su propio relato, a manera de notas, desde su posición espacio temporal (la década de los 90) y desde el efecto que el primer relato tiene sobre ella; finalmente, ambas narraciones son recuperadas por Lear, una mujer (a momentos, ente etéreo de un mundo espectral) de *L'Atlantide*, la comunidad de supervivientes del futuro, quien también se empeña en conservar y preservar el documento, que ha transitado entre el olvido y la necesidad de ocultamiento. En resumen, se trata de una crónica triple, que une el pasado (la época colonial),

el presente (años 90) y el futuro (una sociedad post-fin del mundo), en una línea temporal que abarca desde la colonia hasta la destrucción de la Tierra y un tiempo más allá, cruce en el que hay tanto diálogo como tensiones, lo que a su vez es central en la reflexión que desarrolla sobre memoria, historia, olvido y las posibilidades utópicas de reconstrucción social. Al respecto, se recupera la siguiente cita: **“La novela es diálogo y unidad. Este texto no es en cambio sino el anuncio de los cielos de la tierra. El cielo baja a la tierra en la literatura. [...] ¿Qué ángel ajeno a los humanos, lo dotó de la lengua?”** (p. 13), en otras palabras, la utopía, los cielos de la tierra, sólo es posible a través del diálogo y la palabra. La propuesta se ejemplifica por medio del triple diálogo, donde la palabra también puede ser impuesta, lo mismo que la visión de un mundo.

En correspondencia con lo anterior, ante un evento como el fin de siglo y la crisis de la modernidad, esta novela busca de forma desesperada anclarse a la historia, desde la articulación temporal y la recuperación de perspectivas alternas, por medio de la puesta en juego de voces marginalizadas o feminizadas. Boullosa emplea esta estructura para crear un relato que, en sí mismo, desafía la construcción lineal de la historia, con lo que permite resignificar el diálogo de las voces que no están autorizadas para hablar o ser escuchadas, las voces silenciadas y eliminadas de dicho discurso dominante.

Aunque los relatos se suceden, a manera precisamente de un diálogo, en el que, no obstante, la voz futura es la que interpela la voz del pasado, tales voces se pueden recuperar en términos de una temporalidad lineal. Así, el primer momento que se recupera es la narración que Hernaldo Rivas, uno de los primeros indígenas educados en el mencionado colegio. Esta voz corresponde al camino construido por la autora para retratar los procesos de conquista y subordinación social que tuvieron lugar durante la conquista: por medio de la evangelización, la apropiación territorial y las violaciones, en contraposición a formas específicas de resistencia y memoria. Hernaldo, ya viejo, se esmera por consignar su historia (“Soy muy viejo, [...] tengo el tiempo contado”, p. 119), una forma de visión de los vencidos, desde una subjetividad que la

encarna, que muestra la condescendencia y la violencia en el Colegio de Santa Cruz, ante la imposición de un proyecto utópico, encabezado por la figura de un dios desconocido y un futuro cimentado en las bases del hurto y el despojo:

Pues en ustedes estará **el futuro de estas tierras**—siguió diciendo—, debe usted trabajar muy duramente y entregarse a sus estudios y al respeto y la difusión del amor de Dios. No nos defraude." Algo así me dijo, sin mirarme a los ojos, como si yo no importase.

Cuál futuro ni qué ocho cuartos, ni escuela de muchachos ni convento que a mí entonces menos que un bleo me importase. **Me habían robado de mi mamá, de la villa que yo veía como propia**, aunque la habitara en casa ajena, y de mis amigos. **¿Qué más podía a mí importarme?** (p. 140)

Donde el mayor hurto es la madre, lo que evoca la destrucción de su mundo, para dar paso a uno nuevo, del cual formar parte transforma su identidad de forma ambigua: no pertenece al mundo de su madre, que ya no existe, pero tampoco al del colonizador/evangelizador, donde es objeto de un proceso de domesticación y violencia: "**A mí me mocharon las manos.** [...] Quedé sin con qué rascarme la cabeza, **sin con qué llevarme comida al a boca**, inválido, incompleto" (p. 143), destinado a ceñir su existencia a un paradigma que se inscribe en su cuerpo, para inutilizarlo.

No obstante, la escritura se propone como una vía de resistencia, unida a otra forma de experimentar la corporalidad y la memoria:

[...] Aunque no fuera por mi voluntad perderlas, puedo decir que no me arrepiento. **A falta de manos, toqué y aprendí a palpar y reconocer con la lengua. Con ella sentí y soñé el contacto con las cosas.** En ella sentí a las hojas de los árboles y al viento que las frota. (p. 143)

En las obras anteriores, el concepto de género permite establecer un nexo con la corporalidad, como constructo de un periodo histórico específico. Este, a su vez, sirve para desarrollar la relación con el territorio, el poder político y la clasificación de los cuerpos. Giulia

Marchese (2019), desde una postura feminista a partir de la cual retoma a autoras como la propia Judith Butler, establece una relación patente entre violencia, historia y corporalidad. La dependencia conceptual que establece Marchese no sólo subraya la violencia como efecto estructurador de la vida social, especialmente en América Latina, sino que también permite dar cuenta de cómo los cuerpos devienen territorios en disputa, es decir, espacios donde se inscriben las jerarquías y las desigualdades.

En términos generales, en *Cielos de la Tierra* (1997), Carmen Boullosa plantea dependencia en los procesos sociales latinoamericanos. Para abordar brevemente tal aspecto, se retoma a Marchese, quien establece que “la violencia educa a mujeres y a comunidades, así como enmarca trayectorias en caminos de vida condicionados por el sexo y la raza con los que se nace y se nos identifica” (p. 11), a lo anterior agrega que la violencia condiciona la “(re)producción de la historia”, cuyos elementos principales son el territorio, la realidad sociohistórica y su relación con la corporalidad, es decir, con las comunidades humanas en sí mismas. Esta idea se refuerza con las nociones foucaultianas de poder, tal como se han trabajado desde el marco teórico, de acuerdo con las cuales la violencia (en cualquiera de sus formas) constituye una herramienta para moldear cuerpos y poblaciones en función de intereses políticos, económicos y sociales.

Para la autora, la perspectiva hegemónica de la historia es lineal, universalista y generalista. En este sentido, se puede afirmar que *Cielos de la Tierra* emplea la ciencia ficción para crear una historia no lineal, un contradiscurso, que, aunque ficcional, recupere las diferentes individualidades, marcadas por la corporalidad, de las que se compone la complejidad de la realidad sociohistórica que alcanza a vislumbrar cada autora. Marchese habla de genealogías feministas, es decir, contradiscursos antagonistas de la historia hegemónica; en el caso de las obras, que no pueden ser clasificadas de manera arbitraria como feministas, quizá sea posible hablar de genealogías de la ciencia ficción, no ya en términos de continuidades temáticas, sino en términos de la reconstrucción ficcional de fenómenos históricos, que no sólo están presentes en

estas obras, sino también en las de las autoras fundacionales, como se verá en secciones posteriores.

El concepto de genealogía/ginealogía, aplicado a la ciencia ficción, permite repensar el género en términos históricos y de su punto de enunciación, pero también como un posible espacio de resistencia, constituido por un campo simbólico que permite reconfigurar la historia, hacer uso del lenguaje, apropiarse de él ante el despojo que ha sufrido por parte de la historia oficial, para hablar desde los márgenes o con base en los márgenes. Esta reconfiguración destaca que el pasado, visto por mujeres, indígenas y otras alteridades, puede ser resignificado, también como una historia a contrapelo, un contrarrelato o una contramemoria. Tales genealogías de la ciencia ficción escrita por mujeres, se sustentan en la dimensión corporal y, por supuesto, en los procesos de clasificación, entre ellos, el género, que para Marchese constituyen “un dispositivo específico de creación del cuerpo, individual-comunitario, como territorio de conquista en el sistema de poder capitalista, colonialista y sexista” (p. 11).

En términos generales, la novela *Cielos de la tierra* (1997) establece una relación cercana entre control ideológico, conformación de los estados y corporalidades. De esta manera, la mirada panorámica que presenta la autora, se detiene en aspectos estructurales de la sociedad, particularmente de la mexicana: así, por ejemplo, la mirada de Estela presenta elementos sobre el clasismo y el racismo, así como sobre su interdependencia en el contexto mexicano (su madre también de origen indígena se casa con un hombre blanco aburguesado); mientras que la mirada de Hernaldo, quien además fuera hijo de una princesa indígena convertida en cortesana, muestra los procesos de inclusión-exclusión de los indígenas en una sociedad dominada por el criollo y sus normas de conducta; finalmente, la mirada articuladora de Lear enfatiza la importancia del diálogo con el pasado, el presente y el futuro, en lo que se podría decir que constituye una moraleja sobre las consecuencias del olvido y el desarraigo, desde una perspectiva propia de la alteridad.

Aunque en un talante completamente diferente, carente de solemnidad, Estela entreteje su historia con la de Hernaldo y la de sus parientes más cercanos, principalmente mujeres: así, su vida es resultado de las interacciones entre presente y pasado:

Es cierto que vivo en la ciudad de México, que comparto la fantasía de un posrevolucionario país mestizo, pero es verdad también que **tengo muy cerca a mi abuela, y que ella habitó un pasado diferente, un pasado que es colectivo y que, además, tiene bastante presente.** (p. 48)

Mientras que Lear se afana en recuperar un pasado inserta en un contexto político que considera la memoria la raíz de la maldad humana y, en consecuencia, la prohíbe para evitar repetir la historia, que según la narración concluyó con el fin de la Tierra: **“Quieren enterrar la memoria** de los que nos precedieron, **explicando que todos sus actos y conocimientos orillaron a la destrucción** y que todos los sobrevivientes debemos rehuirla” (p. 19), explica la voz narradora.

En contraposición a lo anterior, el primer procedimiento que realiza Lear para autoerigirse como sujeto de memoria es autonombrarse. Así, pasa de ser un simple dígito, a tener un nombre, deja de ser un cuerpo disponible para cumplir una función a manera de herramienta para convertirse en una persona, con memoria e historia.

Para Marchese, “hacer un intento de genealogía feminista de la crítica de la violencia significa, para mí, retejer mi historia personal y, con la mía, la de mi mamá y mis abuelas” (p. 13). En términos similares, las crónicas que componen la obra de Boullosa retejen y reconstruyen una historia femenina, feminizada o de mujeres, lo cual es palpable en los ejemplos antes presentados: mientras Lear es capaz de nombrarse a partir de una revisión textual del pasado que sienta bases genealógicas, Estela muestra conciencia de la integración del pasado de su abuela a su presente.

Ahora bien, la obra de Boullosa también describe, aunque en un segundo término, la constitución ideológica del estado mexicano. Esta, aunque resulte obvio, también sirve para

realizar una delimitación territorial, y dentro de tal demarcación también hay diferenciaciones. Aunque Marchese habla principalmente del panorama del territorio mexicano en la actualidad, los momentos planteados en la novela de Boullosa describe otras territorialidades: la apropiación del cuerpo de la mujer indígena y del territorio de sus comunidades; la diferencia entre las ciudades “civilizadas” y las áreas rurales, a las que se asiste como misioneros, donde quienes habitan cada lugar se diferencian por sus tonos de piel: desde el ciudadano mestizo blanqueado hasta “el indio” (término empleado por Boullosa de forma crítica), para culminar con el no-territorio, aquel en que la Tierra no existe, sino el éter, lo mismo que la memoria está prohibida y la corporalidad está enmarcada por números. En este sentido, Marchese establece:

Como los cuerpos, también los espacios tienen siempre un sexo y están insertados en una operación constante de sexualización territorial. El espacio es sexualizado a través de los cuerpos, “a través del movimiento relacional de un cuerpo con el otro” (Probyn, 1993: 81).
(p. 24)

De esta forma, las representaciones sexogenéricas, aunque binarias, adquieren en las obras de este periodo una corporalidad atravesada por la historia, generizada, sexualizada y territorializada. Si bien esta característica está presente en periodos anteriores, en este periodo, sobre todo en el caso de *Cielos de la Tierra*, está anclada en referentes reales, los “mundos otros” están historiados, son personajes indígenas o mujeres en un periodo histórico particular, en esos otros mundos interseccionales que no están en otro planeta.

Memoria y ecocrítica

Por otro lado, la crisis ecológica y la devastación del mundo es el relato marco, esto es, la esfera futura contiene los otros dos pasados, la cual advierte sobre las consecuencias de la ignorancia humana, disfrazada de progreso, en la devastación del planeta, lo cual se representa principalmente a partir de tres mecanismos: la desigualdad y los procesos de erradicación de la otredad, cualquiera que esta sea; el consumismo, y una postura totalitarista que prohíbe la escritura y guardar memorias del pasado, y el extractivismo y la destrucción del medioambiente;

a este respecto, se recupera la siguiente cita, en la que Estela menciona que su abuela: “Nunca pensó que el hombre pudiera ser capaz de vencer la selva destruyéndola, y que **al acabar con los bosques tropicales pusiera en riesgo el resto de la vida en el planeta**” (pp. 47-48). En este sentido, al igual que textos de la era anterior, Boullosa se vale de la ecocrítica para representar una crisis inminente; la formulación, no obstante, amplía los límites de la preservación del planeta a los vínculos afectivos que se establecen con el mismo: la memoria es un vínculo afectivo que se extiende a la comprensión de las posibilidades de contacto, por ejemplo, trans-temporal. Es decir, Lear establece redes simbólicas y más amplias de vida, entre culturas, tiempos y formas de vida, que van más allá de lo humano (aunque humanoide, es un ser “etéreo”, casi fantasmal), lo que puede extenderse al medioambiente.

La memoria en este sentido es una forma de ejercer cuidado, no un recurso o un medio para el extractivismo. Los relatos muestran reciprocidad: Lear menciona que tanto la crónica de Hernaldo como los libros que colecciona la interpelan, contestan sus dudas y la guían, por lo que en correspondencia se encarga de su conservación. Hay una valoración implícita de la naturaleza, asimismo, en las descripciones de una Tierra devastada, sin atmósfera, donde la humanidad no sería capaz de sobrevivir. Lo anterior, en su forma crítica, es el punto de partida para reimaginar los lazos de pertenencia, los vínculos humanos, la otredad y el propio medioambiente, y vuelve a dar sentido a la idea del ciborg de Haraway (1991): la configuración entre elementos culturales y en apariencia orgánicos demanda un equilibrio desde la conciencia de tal dependencia, de tal forma que sea fructífera.

El vínculo emocional, en relación con la pertenencia y la afectividad que se desarrolla con otros y con el propio medio, es simbólico, trans-histórico, trans-espacial y configuran identidades y formas de habitar. Los vínculos derivados de la conquista, la forma en que son conceptualizados y llevados a la realidad, es la causa fundamental de la destrucción del planeta. Así, se desmiente una noción utilitarista del otro, en favor de una simbiosis y un saber estar en comunidad.

En relación con esta crítica, aparece como hilo conductor de relato el tema de la tarea escritural, de la investigación y la traducción, indispensables para sostener el diálogo intergeneracional. En otros términos, al igual que Gorodischer plantea que la gran historia es un discurso histórico que funciona como una tecnología de dominio, la obra de Boulosa plantea una subversión de dicho discurso, por medio de la apropiación de la memoria textual, es decir, por medio de la reconfiguración del reparto de lo sensible: la memoria escrita como un procedimiento de apropiación del pasado, del futuro y del presente, con objetivos de resistencia y subversión.

Se plantea la memoria no sólo como un acto ecocrítico, sino como un posicionamiento político (Marchese, 2019): si la historiografía aplicada a la propia historia implica revelar qué narraciones han quedado fuera, la inminencia del fin del mundo, en la novela, obliga a plantearse la memoria y la escritura como un acto político que subvierta los procesos de la historiografía anterior. En otros términos, si la historia es y siempre ha sido un acto político y de poder, tiene también la capacidad de ser cooptada para otros fines igualmente políticos que conduzcan a la reconfiguración de las propias bases de lo social.

En un sentido contrario, el ejercicio imaginativo que realiza Boulosa, de acuerdo con el cual el paradigma logocéntrico ocasiona el fin del mundo, es una herramienta de proyección de mundos posibles también en un sentido contrario: integra memorias de forma ficcional e insiste en que, cuando un nuevo mundo se conforme, para lo cual existe la tecnología suficiente, se logrará no caer en la repetición por medio de tales vínculos (a diferencia de Gorodischer, Boulosa no es esencialista respecto a la corruptibilidad de lo humano, para la mexicana, esta es cultural, no natural).

En términos generales, es una novela compleja, ampliamente documentada, que dialoga de forma directa con la gran historia, es decir, no funciona, como en el caso de Gorodischer como una “alegoría sobre el poder” (De Sylvas, 2009), sino como una interpelación directa. Aunque exigente, la experimentación literaria y la hibridación con el propio discurso histórico constituye una forma de subvertir los procedimientos legítimos de comunicación, en este sentido, es una

forma ampliamente reflexiva de metaficción y metaliteratura, donde confluyen diferentes espacios: el presente del lector, cualquiera que sea la temporalidad en que se inserte, el pasado histórico como referencialidad y la tradición literaria.

En suma, Dornbierer y Boulosa, a partir de estas obras que coinciden en más de un punto, contribuyen al discurso que caracteriza a la etapa nombrada como *Crisis de fin de siglo*, al articular narrativas que exponen la violencia inscrita en cuerpos y territorios, así como en la transposición de los mismos (el territorio como metáfora del cuerpo, el cuerpo como metáfora del territorio), a la par que plantean alternativas utópicas desde la memoria y la agencia (aspecto este último que se repite desde la etapa anterior). Desde perspectivas distintas, con voces, herramientas literarias y técnicas distintas, ambas autoras ofrecen lecturas de los sistemas de poder que complejizan las representaciones de género, e incluso racializadas y de clase desde la ciencia ficción, con énfasis en la memoria, desde lo que podría considerarse incluso una forma de contramemoria, es decir, un procedimiento narrativo que recupera y reconstruye o visibiliza desde la imaginación y desde formas no legítimas de expresión lo que ha sido silenciado.

Capítulo V

Era de la biotecnopolítica (2001-2018)

*Lo que arma el espacio significativo no es el contorno,
no son los puntos brillantes, no es la presencia de luz,
la luz es el ruido en las constelaciones oscuras.
Los que significan son los espacios negros entre los puntos.*

Pola Oloixarac

Las novelas de esta etapa del arco temporal se caracterizan por lo que podría considerarse un elemento de la ciencia ficción clásica: la ciencia y la tecnología son componentes omnipresentes y constituyen el hilo conductor de las obras. Si bien la ciencia ficción, en general, debe cumplir con el requisito de contar con un elemento científico o tecnológico que dé sustento al desarrollo de la trama, como se mencionó en la descripción del universo de estudio, la ciencia ficción latinoamericana y, particularmente, aquella que es escrita por mujeres se caracteriza por emplear la ciencia y la tecnología desde una perspectiva más bien fantástica o maravillosa. Así, los viajes en el tiempo o a otros planetas, la presencia de extraterrestres o la transgresión a las leyes físicas fundamentales suelen estar acompañados de elementos mágicos, mitológicos o insólitos, en general. En las novelas de las autoras de esta etapa la ciencia vuelve a ser protagonista, aunque no en el sentido que se le dio durante la modernidad, sino más bien en términos que podrían considerarse incluso realistas. La prospección, como explicaba López-Pellisa (2020), es una característica de la ciencia ficción clásica que no es posible desarrollar en la actualidad. Así, incluso cuando *Las constelaciones oscuras*, escrita en 2015, se desarrolla en el año 2024, los elementos tecnológicos centrales en la trama son más una realidad posible (e incluso en desarrollo) que una idealización del progreso y la tecnología.

En correspondencia con lo anterior, ambas obras pueden considerarse distópicas. No obstante, el realismo y la tendencia al neocostumbrismo impiden que tenga lugar una

estigmatización exacerbada de los elementos que caracterizan a las distopías clásicas: por ejemplo, no hay un cataclismo social, político o ecológico que provoque el derrumbe de la sociedad y su refundación, como sí ocurre en *Cielos de la Tierra*; tampoco se habla de regímenes totalitarios que ejercen el control político por la fuerza, como sí ocurre en los casos de las obras de Gorodischer o Chaviano; sino que muestran que aquellas previsiones hechas por la ciencia ficción anterior eran falsas, lo que quizá resulte en un panorama aún más desolador: la tecnología y la ciencia, así como las relaciones político-económicas ligadas a las mismas, se han fortalecido y, en lugar de ocasionar un cataclismo absoluto, el control que ejercen sobre la vida humana se ha intensificado a tal grado que pasa desapercibido. En este sentido, el régimen totalitario, que todo lo ve y controla todo aspecto del cuerpo social (e individual), está presente, es aceptable e incluso llega a ser deseado. La distopía, entonces, se dirige a señalar la reformulación de la voluntad individual y del rumbo de una colectividad que sigue la inercia de la tecnología con base en la realidad económica del mundo actual, tecnocrático y globalizado.

También destacan las representaciones de género, incluso cuando el protagonista, en el caso de la primera obra, es masculino y, en el caso de la segunda, tiene varios narradores. No obstante, tales cuestiones también sobresalen por un realismo que se traslada a la visión masculina en la ciencia o al ámbito de lo cotidiano y las violencias que pasan desapercibidas. En un aparente mundo globalizado, donde se proclama uniformidad, las diferencias son marcadamente visibles y, en ocasiones, constituyen una sentencia.

Al igual que en los capítulos anteriores, en las siguientes páginas se presentan dos secciones, una por autora, las cuales se dividen en su biografía y en el análisis de su obra. El capítulo concluye con las conclusiones parciales y la revisión general de los hilos discursivos.

Por último, este capítulo fue nombrado a partir de un neologismo creado para este fin: la biotecnopolítica, que describe la omnipresencia de los mecanismos y dispositivos tecnológicos para la administración política de la vida humana, que describe con claridad lo que constituiría la era actual no sólo de la ciencia ficción, sino del devenir del propio sistema sociopolítico,

económico y cultural de un mundo globalizado. El concepto hace referencia tanto a la biopolítica de Foucault (2014), de la cual se ha hablado antes y se hablará a continuación, como de la tecnopolítica como una ontología de la era actual, de acuerdo con Haraway (2020).

Pola Oloixarac: El cuestionamiento de la epistemología para la clasificación social

La obra de Pola Oloixarac es, del corpus, la que dialoga de forma más contundente con el discurso científico, lo cual sirve como pretexto para cuestionar las propias categorías de pensamiento clasificatorio que permean y estructuran lo social en ámbitos occidentalizados. La obra de Oloixarac es híbrida y especulativa, el germen filosófico se traslada a la propia escritura de orden ficcional, que la autora coloca al mismo nivel que la escritura académica. Esta hibridación, asimismo, está en el centro de una literatura especulativa que se caracteriza por la transgresión de las categorías, por ejemplo, lo que es ciencia y lo que es ficción, que en el caso de su obra de ciencia ficción (*Las constelaciones oscuras*, 2015) tiene un elemento prospectivo que alcanza a vislumbrar un futuro inmediato (muy inmediato) irremediablemente catastrófico.

Pola Oloixarac, de nacimiento Paola Caracciolo, nació en Buenos Aires, Argentina, el 13 de septiembre de 1977. La autora es filósofa de formación, se licenció en la Universidad de Buenos Aires y “has written on culture and technology for various magazines” (Granta, 2010), lo que ya indica una trayectoria interesada por la relación entre ciencia, filosofía de la ciencia y cultura.

Su obra estuvo marcada por un inicio turbulento y polémico: debutó con la publicación de *Las teorías salvajes*, en 2008, novela descrita por Ricardo Piglia como “inolvidable, filosófica, salvaje y muy serena” (Cunyat, 2019), la cual constituye una sátira de la academia, particularmente la de izquierdas, la cual juzga con bisturí analítico el sexismo y la misoginia que caracterizan a dicho ámbito. La obra fue atacada, de acuerdo con Elsa Drucaroff (citada por Marcela Valente, 2009), por proponer una mirada crítica de un ámbito tradicionalmente masculino y por haber sido escrita por una mujer, cuando “the stereotype dictates that “a woman

writer talks about herself and about her love life””. Respecto a esta polémica, la propia Oloixarac afirmó haber sido objeto de sexismo por parte de la crítica literaria y periodística (El Periódico de Catalunya, 25 de abril de 2010).

Pese a estar envuelta en la polémica, esta misma obra la volvió objeto de reconocimiento regional: en 2010, recibió la beca de Letras del Fondo nacional de las Artes y fue reconocida por la revista *Granta* como una de las mejores jóvenes novelistas en español, tras lo cual fue invitada al International Writing Program de la Universidad de Iowa (*Granta*, 2010), donde sería nombrada profesora Ida Beam en 2023 (Fundación Formentor, 2025). Asimismo, fue galardonada con el Eccles Centre and Hay Festival Writer’s Award, en 2020, correspondiente a la categoría de “no ficción creativa”, por *Atlas literario del Amazonas*, publicado por Penguin Random House (*Hay Festival Global*, 2020).

Sus publicaciones, además de *Las teorías salvajes* y *Las constelaciones oscuras*, objeto de esta investigación, incluyen *Hércules en el Mato Grosso* (2014, ópera en coautoría con el compositor Esteban Insinger), *Mona* (2019), que también constituye una sátira sobre las élites culturales, *Galería de celebridades argentinas* (2023), que hace mofa de figuras destacadas de la política argentina, así como *Bad hombre* (2024). La obra de la autora ha sido traducida a nueve idiomas, mayormente por editoriales modestas, aunque su obra en español ha sido publicada por Penguin Random House

Su obra se caracteriza por cierta exploración del cuerpo femenino y de otredades desde la apropiación y la clasificación que la ciencia o los procesos epistemológicos hacen del mismo; de tal forma, que el cuerpo se convierte en archivo, desde la metáfora de lo otro insólito y la hibridación del cuerpo con lo monstruoso, como ocurre en *Las constelaciones oscuras*, lo cual se abordará posteriormente.

Asimismo, a) Bieke Willem (2020) establece que esta obra se inserta dentro del giro tecnocultural, es decir, donde la tecnología (digital) es inseparable de la cultura, y priman el big data y la hipervigilancia; b) “Hibridación de lo antagónico”: humano y tecnología, humano y

vegetal, humano y animal (Baker, 2020, citado por Bongers, 2023); c) El empleo de la sátira para desarticular estructuras normalizadas de violencia contra el cuerpo otro (mujeres, indígenas, animales, etcétera) (Murray, 2021), además de las características mencionadas anteriormente.

En términos generales, aunque marcada por la polémica, la obra de Oloixarac está atravesada por una triple marginalidad, que la coloca en pugna constante con el canon, los procesos de circulación, las temáticas aceptadas para una escritora encasillada desde una corporalidad marcada por el signo de categorías universalizantes. Esta marginalidad se sostiene en una aparente transgresión que es objeto de estudio y respeto desde la academia y la crítica cuando es producida desde corporalidades, latitudes y géneros escriturales autorizados.

Las constelaciones oscuras (2015)

En 1882, Niklas Brunn, un joven biólogo, viaja como parte de una expedición colectiva a la isla de Juva. El objetivo es la recolección de especímenes, de los que se dice que no existen otros iguales en el mundo. A la distancia, desde 1983 hasta 2024, un talentoso Hacker, de nombre Casio, desarrolla un poderoso *software* para la extracción y recopilación masiva de datos biométricos. También en 2024, Piera, una bióloga de alto nivel, desarrolla un virus biológico de transmisión informática que termina sirviendo a los fines de un mercado global avasallador. Así, en su novela *Las constelaciones oscuras*, la escritora argentina Pola Oloixarac realiza un recorrido ficcional por diferentes representaciones de la ciencia, en un orden lineal, pero que intensifica su ritmo a medida que las técnicas y dispositivos de la ciencia incrementan su capacidad de control y vigilancia a nivel global.

De la misma forma que la novela se divide en tres, de acuerdo con cada una de las voces narrativas, la autora segmenta en tres etapas la ficcionalización que realiza de la historia de la ciencia: el periodo correspondiente a la ciencia positiva, encarnada por la biología y la antropología, en el contexto imperialista de finales del siglo XIX; la etapa que va desde la era espacial hasta la era computacional y del código, desde mediados del siglo XX hasta la segunda década del siglo XXI; el tercer periodo, que se fusiona con la anterior, se centra en la evolución

de las tecnologías enfocadas en la recopilación de datos biométricos. En términos generales, las tres etapas abordan la ciencia como imperativo gnoseológico de normalización y categorización, con énfasis claro en la construcción de otredades y el género.

Epistemología del imperialismo: Ciencia y clasificación de la otredad (Parte I: Niklas)

La primera parte de la novela gira en torno a dos factores principales: la otredad y la legitimación de la ciencia y la técnica como forma de poseerla, dominarla o controlarla. Niklas, al llegar a territorio desconocido, establece una diferenciación respecto al otro, al “nativo”, a quien infantiliza y animaliza a la par desde el primer contacto:

Es hora de pactar con los nativos, entrar en contacto. Tranquilos y risueños, las gentes del lugar (“torso descubierto, *pudendae* cubiertas por tamarcos de cuero de oveja”) los conducen por el laberinto de grutas a una amplia caverna de forma circular, donde las estalagmitas más alejadas les parecen **grupos de criaturas expectantes**, suavemente doradas por una luz especial. En lo alto, la roca se abre al cielo en agujero. (Edición Kindle, posición 39)

En segundo lugar, el fragmento discursivo anterior muestra una relación entre naturaleza y “nativos”, así como un símil entre la naturaleza salvaje y su humanización a la vez que el grupo descrito es deshumanizado: mientras las estalagmitas son como criaturas, el nativo es también una manifestación de la naturaleza, en términos equivalentes, es decir, el nativo es un fenómeno natural y un hecho material, apropiable. En otras palabras, la autora enfatiza la consabida yuxtaposición entre naturaleza y barbarie, la cual es dominante en los discursos imperialistas, dirigidos a crear una justificación en torno a la dominación del otro, no sólo desde una perspectiva paternalista, sino también materialista y extractivista.

En este sentido, este fragmento se puede vincular, con el análisis que realiza Hall en torno a la diferenciación del otro, en *The Spectacle of the “Other”* (1997). Aunque el autor jamaicano se refiere específicamente al caso de racialización de afrodescendientes y la novela de Oloixarac

se sitúa en el ámbito latinoamericano (aunque en ciertos momentos, es más bien indefinido), explica que los procesos de clasificación que tuvieron lugar en el siglo XIX se dieron a partir de la creación de la diferencia, que, al ser denotada, se vuelve un significado, se enraíza en la cultura o, en otros términos, en el discurso, con lo cual se reifica. Para la antropología, “la cultura depende de otorgarle un significado a las cosas, lo cual tiene lugar por medio de asignarles diferentes posiciones al interior de un sistema clasificatorio”, en el cual las oposiciones binarias son fundamentales (p. 236). Oloixarac dialoga con el discurso antropológico del siglo XIX y ficcionaliza el binarismo en el que se sustenta, con lo cual lo desnuda y desarticula, en un ejercicio de subversión narrativa (la ficción como medio político para cuestionar a la ciencia). En el fragmento anterior, aunque la descripción está atravesada por la fantasía, no está lejos de los casos que menciona Hall: la infantilización, la inocencia, el estado de naturaleza y salvajismo son todas formas de representación que derivan de la ciencia positiva y se trasladaron al discurso de una época: el salvaje tranquilo, risueño y cuya percepción del mundo se basa en la imaginación, en la creación de narrativas fantástica, no en la razón.

En los mismos términos binarios, pero de forma mucho más violenta, tal mirada de la ciencia en torno al otro concierne también al género. La relación entre el expedicionario y las “nativas” es la que da forma y en la que se sustenta el proceso de diferenciación descrito en la obra de Oloixarac. Es por medio de la acción sexual que se concreta la apropiación y clasificación del otro. La mujer, entonces, es el sujeto de pruebas de la observación científica y, por tanto, es clasificada, registrada, medida, en términos de la actividad sexual:

[...] Entonces los visitantes empiezan a **mezclarse con las nativas**, ingresando en un torrente de sangre y semen en la **historia genética** de la isla. [...] El joven Niklas Brunn describe los avances de **mujeres solas** o “en grupos de dos y tres”, lanzándose con **tranquila ferocidad** sobre los **géiseres genitales**, enroscadas sobre la **punta de los órganos**. [...] Cada una recibe varias veces a cada órgano extranjero, **en un promedio**

de tres mililitros de fluidos seminales; después del contacto, los hombres caen en un embotamiento profundo, del que sólo salen con la llegada de **otra mujer.**

En correspondencia con lo anterior, es factible recuperar a Sandra Harding (1986), que explica que las metáforas de la ciencia son metáforas de la dominación, es decir, la dominación se materializa y se hace lenguaje, por medio de términos presentes en el discurso científico que naturalizan en el lenguaje la apropiación masculina: ver penetrar, descubrir, conquistar e incluso, como en la cita anterior, las figuras fálicas, como los “géiseres genitales” y “las puntas” de los órganos, los cuales son inherentes a una construcción falogocéntrica de la cultura científica y de la cultura occidental/occidentalizada, en general. De esta forma, explica, la apropiación del otro por medios sexuales y la apropiación/construcción de saberes pertenecen al mismo régimen lingüístico y simbólico. La violencia, sea sexual o simbólica, permea, atraviesa y define los procesos epistemológicos: el hombre explorador conoce por medio de la penetración en la mujer/territorio, pero es a la par víctima de la ferocidad de la naturaleza, de la mujer “salvaje” y entregada al instinto: su deber es civilizar (dominar y moldear la naturaleza), aunque el relato de Oloixarac se acerca más a una justificación a un devenir casi pornográfico de la cultura y los procesos históricos de conquista: el choque de dos civilizaciones por medios sexuales.

Así, de forma más bien satírica, el fragmento exagera el discurso científico en torno al “contacto” con otra cultura. Mientras que, por un lado, el registro de la actividad sexual se da con aparentes tecnicismos y se centra más en una descripción que hibrida lo fantástico, por otro lado, se proporciona también una justificación (seudo)científica al hecho: en la novela se habla de un fenómeno astronómico (cercanía del planeta Venus respecto a la Tierra) que incrementa las pulsiones sexuales humanas e interespecies, con lo que la autora desmonta el carácter de verdadero de la ciencia: al acercarla a la seudociencia indica que su objetividad es producto de un sesgo, lo que Harding (2002) llamaría “objetividad blanda”, es decir, atravesada por una matriz blanca y heteronormada, que sustenta las jerarquías propias de dicho sistema categorial. La objetividad científica, así, queda reducida a la experimentación sensorial, lo que constituye

también una forma de desestructurar la mirada: el cuerpo sintiente es descrito, fluye, se agazapa en sus fluidos, mientras que la mente estructurada se centra en la mirada y la medición: cuántos milímetros de semen se producen, por ejemplo.

En general, aunque el proceso de mestizaje se describe desde la violencia sexual y simbólica (animalización del otro), también confiere una justificación al intercambio sexual-cultural: si las mujeres actúan con fiereza y violencia, el explorador es el dominado, pero el dominio es temporal o bien una muestra de perseverancia y esfuerzo para llevar civilización y cultura. De acuerdo con Roland Barthes (2010), la significación del otro se da desde un campo semántico que también caracteriza como binario, es decir, donde un término es negativo y el otro positivo: si el otro es perverso es porque carece de las bases morales del sistema de pensamiento occidental, discursivamente emparentado con la idea de progreso y, por tanto, de aparente superioridad. La novela de Oloixarac refiere a este proceso de simbolización: la mujer encarna al territorio por conquistar, es salvaje y logra subyugar al otro por medio de su fiereza, de su relación con la naturaleza, que se desarrolla a grados astronómicos (recuérdese que el planeta Venus intensifica la potencia sexual y cabe mencionar que es también diosa del amor y el deseo creativo). Así, la hipersexualización también es común en procesos de dominación, desde una categorización igualmente binaria, en relación con la propia categoría mujer: la mujer-sexo, la mujer-cuerpo, la mujer-fertilidad, la mujer-animal, donde la hipersexualidad se relaciona con la corporalidad, una de orden fértil, visceral y animal. Aunque es la mujer la que se caracteriza como hipersexual, el explorador es quien controla, es el científico que hace de la otra su objeto de estudio. Los procesos de mestizaje son vistos como formas de blanqueamiento y control. La relación exacerbada de la nativa con la naturaleza también atañe a discursos de hiperfertilidad y de dominación biológica en términos de mestizaje, lo cual se observa en el fragmento discursivo anterior: Niklas refiere a “la historia genética de la isla”, la cual es relatada por él mismo, es decir, es el científico y expedicionario quien escribe la historia, lo cual también se presenta en el

siguiente fragmento discursivo, donde la exageración de la diferenciación llega a un punto cumbre:

[...] **Los escritos de Niklas fueron testigos** de una serie de transformaciones violentas y silenciosas, “**cambios leves pero fundamentales**” surgiendo en manchas oscuras; distribuidas masivamente entre **humanos y no humanos**, se dan en expansiones de tiempo y espacio que resultan invisibles a los hombres. (Posición 65, edición Kindle)

Aquí, la hibridación del cuerpo, que se verá más adelante respecto a las tecnologías digitales y la figura de cyborg, se da por medio de lo monstruoso, lo no humano, los cambios mutágenos que se producen en la mujer que no es mujer porque es terreno no conquistado ni disciplinado: De acuerdo con Bárbara Creed, lo monstruoso femenino “of what it is about a woman, that is shocking, terrifying, horrific, abject”, que tiene múltiples caras: la vampira, la bruja, la madre, la mujer como herida abierta y sangrante, entre otras (1993, p. 9), como la hibridez que se presenta en el relato, constituye la representación de lo femenino como una amenaza al orden simbólico, es decir, aquello que es temido y, por tanto, es invisibilizado o erradicado: el propio cuerpo femenino, pero también la gestación, la transformación y mutabilidad de un cuerpo implícita en el cuerpo gestado, el deseo sexual abarcador, de límites opacos por su amplitud, y la propia hibridación entre los opuestos (el hermafroditismo, por ejemplo) (Creed, 1993). De ahí que las figuras femeninas, sean personajes o representaciones de la mujer en narraciones científicas, sean figuras abyectas: desde el cuerpo monstruoso de Oloixarac, entre insecto y depredador, hasta la madre castrante de Sigmund Freud o la propia Sara Baartman, quien fuera exhibida como un monstruo en Londres y París por sus características físicas y particularmente, las sexuales. Al respecto, rescátense la semejanza entre el discurso científico y la descripción, casi una descripción densa, realizada por Oloixarac anteriormente:

It would be much more incredible if the natives “knew the connection between sexual intercourse and pregnancy,” as we are so often told about one tribe or another. The verb

“know” in this context cannot mean “to possess correct knowledge,” it must always cover a great confusion of the elements of knowledge and ignorance. (Malinowski, *The Sexual Life of Savages*, 1932, p. XXVII)

La feminización implícita se encuentra en la relación entre cultura e instinto: una cultura basada en el instinto no puede ser sino femenina. La misma distancia técnica es reproducida, aunque a manera de hipérbole, por Oloixarac: utiliza lo monstruoso, la mutación, la liminalidad para dar peso a la relación axiológica que establece entre lenguaje, conocimiento y dominación.

Ciencia, biopolítica y tecnocracia (Parte II: Cassio)

Esta sección, a su vez, se puede dividir en dos secciones: la correspondiente a la madre de Casio, quien protagonizará la novela, más allá de la sección de Niklas, y la de Sonia, su madre. Estos relatos se desarrollan desde perspectivas generizadas de la ciencia, desde una perspectiva masculina y otra femenina, ancladas a un contexto sociohistórico y su devenir. En el análisis, se ha optado por conservar juntas ambas narraciones, ya que el fin último de la autora es el contraste, el cual también se genera en su descripción.

En esta segunda parte, se da continuidad a la representación de las relaciones de poder respecto a la legitimidad de un conocimiento de carácter científico, que es, además, estructurador social. En el relato de Casio, la historia de tal entramado de poder se vale de referencias a hechos histórico-discursivos, que se entrelazan con una perspectiva masculina y masculinizante sobre la ciencia: referencias sobre las migraciones europeas a Argentina tras la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, el auge del capitalismo y el paso al neoliberalismo, el calentamiento global, las Abuelas y las Madres de Plaza de Mayo se funden con menciones sobre la tecnología soviética, la popularización de la ciencia a partir de los viajes espaciales, las misiones espaciales Viking y Voyager, la NASA, que, a su vez, se cruzan con referencias de la cultura popular, desde *Star Wars* hasta las *Tortugas Ninja* y ciertos videojuegos. En otras palabras, es narrada a través de la mirada de un niño que, por la influencia de la cultura popular, ampliamente influenciada por la era de la computación, se convierte en hacker, por lo que esta sección también está atravesada por

representaciones de la cultura popular en torno a esta figura, desde una construcción más bien estereotípica e inherentemente ligada a la masculinidad. Más allá de esto, importa que el foco de atención es precisamente ese devenir de la ciencia desde la perspectiva masculina, que la autora vincula simbólicamente a hechos desoladores de la historia global y latinoamericana, así como a grandes hechos científicos.

Simbólicamente, sólo la primera parte del relato conjuga las dos historias: la de Sonia, la madre de Casio, y la de este último, y en cierto punto la primera se desvanece, víctima de un entorno masculinizante y de mandatos heteronormados. En correspondencia, la ficción sobre Sonia se encuentra en un segundo plano: esto es, es una referencia sobre los impedimentos sociales a los que se enfrentaba la mujer en la segunda mitad del siglo XX para acceder a la ciencia, desde una perspectiva profesional: a diferencia de ella, su hijo varón, con igual condición socioeconómica, sí logra acceder a ese ámbito. Sonia es una mujer argentina, rubia y burguesa, que viaja a Brasil becada para estudiar antropología de la cultura (“una tendencia en ascenso”) y un guiño a la ciencia clasificatoria por antonomasia. Su carrera no progresa, por una combinación de diferentes factores de género: socialmente, sus estudios servían para sumar virtudes a una ama de casa que contraería matrimonio con un científico y, en segundo lugar, es violada en una comunidad indígena a la que asistió con fines de estudio. La autora lo describe en términos de una revancha sociohistórica y viene a cuento también el concepto de violación colectiva como método disciplinario o, como menciona Rubin (2002), “para mantener a las mujeres en su sitio cuando resultan insuficientes los mecanismos habituales de dominación masculina” (p. 100). Así,

Muy pronto la vida de Sonia, cuyos aires independientes la habían arrojado al inconmensurable Brasil, **quedó reducida a los encuentros sexuales con su marido, la cena y el café da manhã.** (Edición Kindle, posición 316)

Posteriormente, bajo el imperativo moral de género, se embaraza, lo que implica una determinante histórica respecto a sus deberes biológicos: la maternidad y crianza, y el cumplimiento de un estándar social relacionado a los mismos:

En su perímetro humano inmediato **las mujeres empezaban a reproducirse para brindar a sus maridos los pequeños ingenieros deseados con los que construir avioncitos Embraer Mini y visitar sus tribus** (los teams de fútbol Corinthians, Santos y São Paulo, entre los más populares). (Edición Kindle, posición 344)

Pese a su brevedad, el relato sobre Sonia también es revelador por dos motivos adicionales: la insistencia en la ciencia y, específicamente, en la antropología, la relación que la autora establece entre esta y el estado (por su creciente prestigio, debido a la utilidad para el estudio de comunidades indígenas) y algunos elementos adicionales, como la hipersexualización del hombre afrodescendiente (Sonia tiene relaciones sexuales con un hombre afro y destaca esta característica en la descripción del hecho sexual, que reproduce un estereotipo racializado), y, al igual que en Aldunate, la experimentación sexual de la protagonista (voluntaria) tiene como resultado un despertar de la autoconsciencia (que después se apaga, tras la violación).

La historia de Sonia, enmarcada por la de Cassio, se disuelve rápidamente. En cierto punto, pasa a convertirse en una más de las mujeres que sirven a Casio en el ámbito doméstico:

Cassio cortó relaciones con las mujeres, empezando por las de su casa. **Sus satélites naturales, Sonia y Yolanda, madre y mucama**, ahora eran percibidos como inauténticos, unidos en una casta incomprensiblemente sádica. **Su arco vital coincidía con el ascenso de las mujeres hacia los derechos civiles, bajo la forma de “minorías”; pero su vida mental tomaba un movimiento contrario.** (Edición Kindle, posición 598)

Así, en esta sátira de tintes antropológicos, Oloixarac propondrá lo que Londa Schiebinger ya afirmaba a finales del siglo XX: que la ciencia no sólo excluyó a las mujeres, sino que se desarrolló activamente mediante su exclusión y, más aún, su clasificación, ya que es por medio de estos mecanismos que reafirma una posición de dominio (Has Feminism Changed Science, 1999). Lo anterior aplica para cualquier segmento feminizado de la sociedad, aquellos a los que se denomina otredad. Lo que se observa en la narración sobre Sonia es “segregación territorial” y “segregación institucional”, formas de exclusión que empujan a las mujeres que hacen ciencia a volver a su ámbito “natural”, el espacio privado y la maternidad, mecanismos que refuerzan el esencialismo biológico, a partir de la reificación de la representación.

En el mismo fragmento, la autora establece una nueva relación histórica. Si la historia marco de Cassio es la narración en primera persona de un periodo específico de la ciencia, el desprendimiento del protagonista en un sentido contrario al de los derechos humanos y el movimiento feminista se dirige a indicar la continuidad de un sesgo machista, en un ámbito históricamente heteropatriarcal y difícilmente permeable, es hijo de su padre, producto de una genealogía masculina. Contradictoriamente, el peso que coloca la autora en la ciencia es determinante: es a partir de esta que se construye en gran medida la historia, los hechos de mayor peso en la configuración discursiva de la realidad sociohistórica tienen su fundamento en el régimen de verdad de la ciencia: la explotación, el extractivismo, las guerras e incluso la propia cultura pop, donde la ciencia ficción y, en general, los motivos científicos sobresalen.

Por otro lado, también refiere a un proceso de hiperespecialización, que va desde simples desarrollos computacionales, hasta códigos computacionales capaces de controlar cada aspecto de la vida humana. Este proceso, como se ha mencionado antes, se acompaña de otro hilo histórico: se alcanza un punto máximo de la tecnocracia neoliberal en el punto más álgido del desarrollo del personaje de Cassio, quien es un *hacker* dotado de talento, que crea un código absoluto, que tendría como función derribar y controlar otros códigos, a partir de la posesión de la información disponible en la red. Se erige a sí mismo como una especie de salvador, cuyo

desarrollo tecnológico se encuentra en un punto intermedio entre contravenir un sistema político y económico por medio del jaeo, y el empleo de sus mismas herramientas, dispositivos y técnicas para el sometimiento de la población.

En relación con lo anterior, se puede tender un puente entre el código, la biopolítica y el biopoder. La biopolítica se entiende como:

(...) La manera en que, a partir del siglo XVIII, se buscó racionalizar los problemas planteados a la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de seres vivientes en cuanto población: salud, higiene, natalidad, longevidad, raza (DE3, 818). (Castro, Diccionario Foucault, 2018, posición 1872, edición Kindle).

A partir de la demografía, la higiene pública, el mercado de trabajo, los servicios de salud y la relación con el entorno geográfico. Es decir, la biopolítica es la administración, por medios científicamente fundamentados, como la estadística y la medicina, de la vida, tanto pública como privada, y tiene como finalidad su ampliación para su explotación.

Sin embargo, el neoliberalismo se sustenta en una biopolítica que ha pasado los límites de la medicina y que se enfoca en la administración de cada aspecto de la sociedad, que en el caso de la novela coincide con la aplicación del conocimiento biológico a la recopilación masiva de información. Este proceso, a su vez, está relacionado a estrategias y tecnologías políticas de control poblacional a nivel regional y global. La autora sitúa la recopilación de datos biométricos, que a su vez relaciona con la identidad, en el marco de la dictadura militar, con lo que establece una relación directa entre regímenes totalitarios y la recopilación de información personal:

En Argentina **la lucha contra los registros de identidad nacional se había perdido en el siglo pasado**; cada individuo estaba obligado a tener un DNI debido **a una ley promulgada durante una dictadura militar**. (Edición Kindle, posición 1468)

Una acotación antes de continuar: la transposición entre historia y ficcionalización acerca a esta novela a una de carácter histórico, con elementos de ciencia ficción. Tras la referencia anterior, recupera otro hecho histórico respecto a la recuperación de datos biométricos:

[Comenzó con] el primer bebé nacido en 2012, Argentina recababa información biométrica de los recién nacidos en una base de datos que rápidamente se incrementó en millones. (Edición Kindle, posición 1471)

Tal programa, fue aplicado efectivamente en 2012 como política de estado. El programa, nombrado SIBIOS, o Sistema Federal de Identificación Biométrica para la Seguridad. En términos generales, estos sistemas funcionan como mecanismos de criminalización de la población, ya que, de acuerdo con Alina Ríos (2020), “estas son tecnologías de identificación e individuación cuyo desarrollo está íntimamente asociado al registro policial para la localización e identificación de delincuentes” (p. 59), a lo que aplicaría el concepto de panóptico de Foucault, donde la vigilancia permanente funciona como un mecanismo disciplinario relacional (concepto que se revisará con mayor detenimiento en el análisis de la siguiente novela).

La perspectiva de por sí pesimista de la novela, agrega una previsión importante sobre Latinoamérica, donde vislumbra la aplicación de otras técnicas propias regímenes totalitarios, en torno a la profanación de los cuerpos:

El Proyecto de Reorganización Regional **se había extendido por Latinoamérica,** creando amplísimos repositorios de “personas en situación de trayectoria”, vivas. **Luego comenzaron las exhumaciones, con colecciones de cerebros que brindaban un entorno genético al pasado poblacional.** (Edición Kindle, posición 1474)

El Estado, así representado, se relaciona con una serie de discursos que permiten disfrazar la realidad bajo la apariencia de legislación democrática (tal es el caso de SIBIOS). Aunque la otredad, en apariencia, ha desaparecido, la democracia tecnócrata resulta, en su fundamento, una

falacia: a partir de la recopilación de información se acentúa la diferencia. De esta forma, se plantea la posibilidad de que el biopoder, ejercido sobre las masas, transforme sus técnicas de normalización de la diferencia y de condicionamiento sobre los cuerpos: al diseñar Casio un código capaz de archivar la información total de la humanidad (biológica, económica, política, familiar, social y cualquier aspecto de cualquier otra índole), está creando el mecanismo de sometimiento por antonomasia, la conjugación de disciplina y regulación que devendría en un régimen dictatorial global.

El código en sistemas digitales se convierte en la verdad absoluta, el sustento tecnocrático detrás de las circunstancias antes descritas es un régimen de verdad, incuestionable entre más desapercibido pasa:

El código es ley, porque el código **rige la conducta**, pero ¿qué pasa si empezamos a escribir código que ya no podemos leer? **Los algoritmos** son como una nueva especie adaptativa, una ralea potencialmente superior al resto de las especies, porque **adquieren la forma de la verdad muy rápido y se mezclan con ella, son el medio y el mensaje**; quizás comparable a la virtud arrasadora de la palabra escrita en el pasado bíblico, los algoritmos **son capaces de volverse reales hasta empezar a regir la realidad de los demás**. (Posición 1080, edición Kindle)

Finalmente, Cassio libera su código: por un momento, la fusión entre códigos biológicos y computacionales transforma al mundo, lo libera al democratizar la información. Al minuto siguiente, los capitales del mundo habían cambiado de manos, pero el régimen permanecía intacto:

Comandados por algoritmos de compra y venta de acciones de alta frecuencia, los mercados tardaron unos cuantos microsegundos en hacer el ajuste adecuado. **La caída de la bolsa fue espeluznante, pero duró sólo una fracción de milisegundo. Una**

guerra se había gestado al interior de la máquina; adentro, nada había cambiado.

El recurso primordial a lo largo de la novela de Oloixarac es el cuerpo humano: sea como medio reproductivo, consumidor o incluso ente pensante y reproductor de una cultura hegemónica. La explotación de tal recurso culmina, entonces, con su forma máxima, al menos de acuerdo con las previsiones a futuro inmediatas: más allá del extractivismo de datos, la recopilación biométrica convierte al cuerpo en un recurso con aún aristas para su explotación y aprovechamiento, para su comercialización y clasificación. En regímenes de vigilancia global, capitalistas, advierten, los cuerpos más vulnerables serán aquellos cuyos datos se vendan y compren con mayor celeridad. Para 2024, por citar un ejemplo, la empresa Worldcoin, dueña de ChatGPT, ofrece en redes sociales la compra del escaneo de iris a cambio de criptomonedas (La Vanguardia, 2024). El iris es una marca personal, como la huella digital, propia de un individuo, ¿qué hará OpenAi con la información recabada? ¿Venderla a gobiernos o empresas de salud? La identidad de quienes han aceptado la venta de su huella visual no les pertenece más, advertencia implícita en la novela de Oloixarac, que antes podría haberse considerado apocalíptica.

Género y ciencia desde la perspectiva femenina (Parte III: Piera)

“La clave de una tecnología exitosa consiste en convencer a los adictos de que en ella late el futuro, que **su sola aparición contiene la disolución inexorable de sus enemigos**” (2017, edición Kindle, posición 1348), de esta forma inicia la narración de la sección dedicada a Piera, quien es fundamental en el desarrollo del código (virus) de Cassio. Llega el desenlace del relato y, más bien en un tono catastrofista, se resume el propósito de la ciencia y los dispositivos tecnológicos: siguen siendo los pilares en los que se sustenta la diferenciación, el refugio ante la otredad, el mecanismo de clasificación por antonomasia. Es la ciencia posmoderna, la ciencia que promete toda clase de avances para superar incluso la propia mortalidad, la que promete la limpieza general, la pulcritud de la racionalidad. Así, la tecnocracia revela que la unificación

funciona con base en la normalización (y aceptación propia) de la diferencia, de la lógica de estructuración social, porque la ciencia y la tecnología se mantienen impolutas, lo mismo que el mercado.

Respecto a la categoría de género, que a lo largo de la novela se entrelaza de manera indisoluble con otros procesos de clasificación de la ciencia, este capítulo corresponde a la única voz femenina de la historia, en primera persona, y llega hasta 2024. En general, sirve para relatar tres aspectos: a) la relación entre los gobiernos latinoamericanos, con las empresas y el gobierno estadounidense; b) la ya mencionada imposibilidad de escapar de la tecnología, y c) una caracterización, en primera persona, del ámbito en que se desenvuelve como científica. A este respecto, refiere a cuestiones relacionadas con su incorporación a un entorno masculinizado, donde es vista como una rareza:

Se quedaron mirándola. Menuda, sin bata blanca, con el pelo oscuro y unos mechones azules, **los muchachos del Proyecto debían creerla staff administrativo que venía a buscar algo.** Piera conocía estos momentos y **disfrutaba de la incredulidad.**

Reprimió un bostezo. A veces, hablar le daba ganas de bostezar. (Edición Kindle, posición 1347)

También es descrita desde la perspectiva masculina (como se ha visto, la otredad femenina sin voz propia también es una constante en la novela y el hecho de que su presencia tenga lugar hasta 2024 también es significativo). Su voz se intercala con la de Cassio y es esta última la que cierra la novela.

En este punto, la hipersexualización del cuerpo otro se diluye del ámbito de la ficcionalización de la ciencia, pero no así de la mirada del científico, encarnada por Casio, quien constantemente relata sus aventuras sexuales, que consisten en la búsqueda permanente de la apropiación del cuerpo femenino. Tal forma de percibir al otro, es decir, en términos de apropiación y control, también atraviesa aquello que crea.

Más allá del relato de Casio, que a momentos queda en un segundo plano, la mirada de Piera es fundamental en esta sección del relato, porque interpone un eje de tensión: es gracias a sus descubrimientos que la fusión entre biología y código es posible. Al igual que otras novelas pertenecientes al nuevo boom, no se presenta una idealización del personaje femenino: es objeto del devenir contextual en que está inserto por la autora. Así, Piera, aunque pasa a un segundo plano una vez que Casio se apropia de su descubrimiento, constituye en este punto un eje clave del devenir científico, aun cuando la ciencia misma es ambivalente: es creación, al servicio de una maquinaria biotecnopolítica global.

En resumen, *Las constelaciones oscuras* constituye un recorrido genealógico novelado por las violencias de la epistemología y la ciencia moderna, donde su recorrido concluye con su conversión en el monstruo de las mil cabezas, la Hidra de Lerna: donde se corta una cabeza crecen dos más. Al respecto, no plantea posibles soluciones, no se enorgullece de los vínculos humanos o la capacidad de agencia colectiva o del individuo, es una novela de las consecuencias catastróficas de la ciencia positiva en un contexto neoliberal, sin otras alternativas más que la distopía que ya se habita.

Samanta Schweblin: lo insólito de lo cotidiano hiperdigital

La obra de Samanta Schweblin ha sido clasificada como neogótico, literatura de lo insólito o especulativa, incluso costumbrismo posmoderno, definiciones que resultan limitativas por su afán de catalogación. Al igual que en los periodos anteriores, aquí el término de hibridación salta a la vista: la literatura de Schweblin no es fantástica, ni realista o costumbrista, pero es fantástica, realista y costumbrista, no es terror o ciencia ficción, pero es terror y ciencia ficción. Así, dentro de esta hibridación genérica, aunque los elementos de ciencia ficción presentes en su obra carecen del elemento prospectivo, sí cumplen con el propósito de cuestionar la función de la ciencia y la tecnología en un entorno global en que son ubicuas e incluso pueden pasar desapercibidas por naturalización. De esta forma, la obra de Schweblin resulta de interés en el devenir de la ciencia ficción latinoamericana, como parte de un continuo que así mismo se ha caracterizado por la hibridación y que muestra un horizonte de la utopía y la distopía que va más allá de estas, pero que las retoma.

Respecto a la autora, Samanta Schweblin nació en Buenos Aires en 1978; sin embargo, en 2012, cambió su residencia a Berlín, por lo que considera que es una autora argentina “escribiendo desde afuera”, proceso en que el español le permite escribir desde una postura de extrañamiento (Le Monde, 2024). Asimismo, la autora se define a sí misma como proveniente de clase media urbana (hija de una madre académica y de un padre ingeniero informático), lo cual marcó su forma de escribir (Le Monde, 2024), sobre todo en relación con la observación de la cotidianidad. Estudió Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires, lo cual es palpable en la construcción de ambientes asfixiantes, que combinan elementos cinematográficos.

Asimismo, forma parte de la generación inmediatamente posterior a la dictadura, por lo que considera que creció en un ambiente cargado de “silencios”, que fueron propicios para nutrir los “fantasmas” de sus ficciones (Le Monde, 2024); en otras palabras, el clima de postdictadura es reconocido por la propia autora como sustrato de sus ficciones, lo que la coloca en un

entramado histórico-político que trasciende hacia la literatura de forma intergeneracional, con connotaciones específicas acerca de sus transformaciones (así, por ejemplo, en Gorodischer la dictadura argentina se crítica de forma directa a través de la parodia de personajes que representan al Estado, mientras que en Schweblin los silencios se trasladan a los miedos y temores que acechan al interior de las familias, en su cotidianidad).

La cotidianidad de la literatura de Schweblin busca alejarse enfáticamente de formas sangrientas del terror, no se trata de una narrativa que explore los horrores de las circunstancias de puerta hacia adentro por medio de la sangre o el horror, sino por la efusión de lo que denomina “las ansiedades del día a día”, que se suscitan por medio de la evocación de los sentidos (Le Monde, 2024). En otras palabras, la literatura de Schweblin explora una corporalidad ceñida a los miedos del presente, donde una aparente inocuidad esconde peligros invisibilizados.

Respecto a un interés feminista explícito de la autora, Schweblin señala que los movimientos de mujeres han impulsado la literatura escrita por mujeres, tanto en su circulación como en los temas que atraviesan dichos movimientos (Reuters, 2019). Detrás del fomento a la publicación de escrituras producidas por mujeres no se encuentra sólo un requisito de cuota exigida culturalmente, sino que

se publica más, pero se publica más por calidad literaria, no porque deban estar ahí, porque esa nueva otra mitad de la humanidad que está publicando está escribiendo una literatura fenomenal, con una fuerza que es la fuerza de las literaturas que hasta determinado momento han sido minorías. (Reuters, 2019)

A este respecto, la vindicación de las autoras como minorías exiliadas del canon hegemónico plantea preguntas sobre los mecanismos de exclusión e incorporación. En otras palabras, la marginalidad entra en conflicto con la visibilidad, pero sigue tratándose de una literatura que es definida desde un punto referencial ligado a la corporalidad (su significado

social) de quien escribe: así, por ejemplo, se habla de un *boom* de autoras en América Latina, como categoría alentada por las editoriales para impulsar un mercado creciente.

La marginalidad de Schweblin y otras se puede caracterizar como paradójica, es una literatura en conflicto con el canon por su hibridación y cercanía con la especulación y los géneros considerados menores, a la par que aborda temáticas no autorizadas, marginales, de la otredad (la cotidianidad, lo monstruoso, lo grotesco habitual, lo insólito), pero forma parte de los circuitos de recepción internacionales. Al respecto, la ciencia ficción, la especulación y otros géneros menores tienden a ser vistos por la crítica como relativamente inocuos, es decir, son medios cuyo impacto sobre la reflexión de lo social puede pasar inadvertido y, por tanto, fácilmente permea y negocia con estructuras hegemónicas.

Ahora que para regresar a las temáticas de la autora y su relación con una tradición que explora los vínculos con el ser desde la marginalidad de lo femenino como categoría fundacional, la relación con el cuerpo atraviesa por sí misma la perspectiva racionalista ligada a la norma masculina, a lo cual habría que sumar temáticas como el cuidado, la intimidad y la maternidad, así como su relación con los giros ecocríticos (que han sido vinculados con el ecofeminismo) y el empleo de voces femeninas como protagonistas en diálogo y en conflicto.

Schweblin, asimismo, ha recibido aceptación fuera del ámbito literario: su obra *Distancia de rescate*, de 2014, fue adaptada por Netflix en 2021. La propia autora fue responsable del guion y forma parte de un movimiento hacia la transmedialidad, que denota que la circulación de su obra ha trascendido el papel o se ha hibridado en sí misma: el papel y la pantalla dialogan, se cruzan y también chocan en una generación de escritoras que incluye a otras como Mónica Ojeda, cuyas obras también han pasado o pasarán a la transmedialidad.

En relación con su proceso de legitimación, que, como se ha visto ha traspasado el ámbito literario, aunque con menor repercusión, entra tempranamente al círculo internacional con la traducción de *Distancia de rescate* (*Fever Dreams*, 2017), *Kentukis* (*Little Eyes*, 2021) y *Siete casas vacías* (*Seven Empty Houses*, 2022), a diferencia de autoras previas que tardaron décadas

en ser traducidas (Angélica Gorodischer, Elena Aldunate), se les tradujo en editoriales alternativas (Carmen Boulosa) o no fueron traducidas (Manú Dornbierer). Esta legitimación internacional también se ha relacionado con los premios Shirley Jackson, en 2018, por *Distancia de rescate*, así como por el reconocimiento obtenido por el International Booker Prize, por las obras traducidas antes mencionadas (The Booker Prizes, 2022).

Su trayectoria comienza tempranamente con el reconocimiento local recibido por *El núcleo del disturbio* (2002), con los premios Haroldo Conti y del Fondo Nacional de las Artes; posteriormente, el libro de relatos *Pájaros en la boca* (2009) fue distinguido con el premio Casa de las Américas y, 2012, obtiene el premio Juan Rulfo por “Un hombre sin suerte”, lo que le servirá de plataforma en América Latina. Asimismo, en 2011, fue reconocida por la revista Granta como una de las mejores 22 jóvenes novelistas que escriben en español (The Guardian, 2010).

En términos generales, la obra de Schweblin y sus procesos de circulación resultan contraintuitivos en relación con el concepto de triple marginalidad, sin embargo, sus temáticas son parte de una tradición del extrañamiento, de lo insólito, de lo menor, que se acompaña de un cambio de los tiempos, cuyo devenir está por definirse. ¿Las autoras de este boom están destinadas a la posteridad o serán nuevamente parte marginal del canon una vez que hayan cesado las estrategias de mercadeo editorial?

Kentukis

Esta novela está compuesta por los relatos de nueve voces narrativas que se intercalan y que corresponden tanto a personajes femeninos como masculinos, de diferentes edades y nacionalidades: Robin, Katya y Amy, un conjunto de amigas adolescentes que sólo aparecen en el preámbulo; Alina, una joven mujer argentina, que se muda a México con su esposo, un artista reconocido; Emilia, una mujer de la tercera edad, jubilada; Marvin, un niño solitario, cuya madre falleció; Enzo, un hombre divorciado que pelea por la custodia de su hijo; Grigor, un *hacker* que aprovecha las brechas en la legislación para la compra y venta de kentukis; Cheng Shi-Xu, un

hombre que se enamora de un kentuki; Camilo Baygorria, gerente de un asilo de ancianos, que surge una sola vez en el relato.

El título hace referencia a un dispositivo tecnológico: los *kentukis*, que son figuras parecidas a peluches, con cámara y micrófono incorporados, los cuales son controlados a distancia por personas anónimas y que gozan de cierta capacidad de movimiento para ejercer acciones de vigilancia sobre terceros o incluso para explorar limitadamente un mundo ajeno al propio. Estos animalitos tecnológicos no pueden hablar, sólo escuchar y observar, aunque siempre encuentran medios alternativos para comunicarse (códigos específicos para cada situación, relación o comunidad). Por medio del kentuki, se establece una relación bidireccional entre una persona que es observada y otra que observa. En la novela se hace referencia a la dependencia entre amo-esclavo o amo-mascota, donde los límites entre uno y otro son ambiguos. El texto se pregunta quién tiene el control y, generalmente, los relatos muestran que es el mundo de los kentukis, un campo de interacciones sociales que traspasa el ámbito digital, el que tiene mayor peso en la conformación de la realidad (en la ficción), en tanto conjunto relacional.

El realismo tecnológico en el voyerismo y la hipervigilancia

Esta novela es la que se vincula de forma más directa con lo que podría considerarse una forma de realismo cotidiano intervenido por la sombra de la vigilancia y el voyerismo, al inmiscuirse en la cotidianidad y describirla a detalle, con lo que permite que la actividad de observación hable por sí misma, en otras palabras, convierte al lector mismo en un *kentuki*: ya sea que esté frente a una pantalla o se asome a las páginas de un libro, el lector es voyerista, se inmiscuye en las historias, participa de ellas, con intenciones tan indefinidas y vastas como las de dichas creaciones.

Aquí quizá cabría preguntarse sobre cómo se configura en novelas de este tipo la relación entre escritura y lector, y cómo influye cierto tipo de devenir cinematográfico de la novela en la conversión del lector en observador: a) la novela conjuga un modelo coral con lo que podrían considerarse la técnica de historias cruzadas de Alemania, México, Perú, entre otros, de forma

rápida, pero con un ritmo visual y emocional constante, con pequeñas fluctuaciones en la tensión narrativa; b) Emplea descripciones breves y un lenguaje que privilegia la visualidad:

Tuvo **una imagen espantosa** [ALINA], la del “**Coronel Sanders**” como un hombre viejo y desnudo sentado en una cama de sábanas húmedas, maniobrando el kentuki **desde su teléfono**, golpeando a su puerta ansioso por volver a tocarla. (p. 109)

A partir de la cita anterior, se puede observar una tercera característica de este lenguaje cinematográfico: c) utiliza recursos pertenecientes al ámbito de la cultura de masas global para generar imágenes reconocibles desde la cotidianidad (el Coronel o incluso el uso del smartphone desde el espacio mismo que representa la intimidad, la habitación). Asimismo, d) se alterna entre quién observa y quién es observado, el lector puede observar a través de la lente del kentuki, lo mismo que el kentuki le regresa la mirada: el libro observa al espectador, o al menos le permite observarse; esto es, rompe la perspectiva lineal y funciona de forma especular: ¿Es el libro un kentuki en sí mismo que le permite al lector ser amo y ser dominado?

La mirada, de acuerdo con Marta Pascua Canelo (*El ojo torcido*, 2023), condiciona la cultura, en particular una de carácter cisheteropatriarcal. El ocularcentrismo, entendido como el régimen ocular, es decir, una matriz cultural que determina las formas de percibir el mundo y de interpretarlo (producir conocimiento), “dictamina los modos de ver: dirige y condiciona la mirada y administra el espectro de lo visible” (p. 23). En este sentido, explica la autora, el ocularcentrismo es determinante de una era que inicia con el positivismo y se ha extendido y magnificado hasta hoy. Dicho régimen se relaciona intrínsecamente con una estructura binaria, atravesada por matrices de diferenciación por género y sexo, raza (racialización), en términos de un funcionalismo jerarquizante, donde unos ven y otros son mirados.

En este tenor, los kentukis son una metáfora de la hipervisualidad, de la exacerbación de un ocularcentrismo que despoja al cuerpo de su carácter sensorial completo y lo convierte en una mirada con movimiento limitado, una mirada endurecida a fuerza de observar la pantalla, según

Pascua Canelo, quien cita a Remedios Zafra (2023), que en este caso es a fuerza de la fusión con la máquina: la movilidad se limita a una dirección, a pasos torpes, no hay mirada periférica, sólo central.

La mirada del kentuki es colonizante y apropiativa, es una mirada masculinizada, cisheteropatriarcal, que se introduce en la cotidianidad, en la intimidad y la desmenuza. Permite ver y apropiarse del otro, es una mirada autorizada a nivel global por un mercado descarnado: el kentuki es un artefacto de moda, que se populariza a escala transnacional en la novela y que es de un costo monetario elevado, para todas las edades y géneros, sin distinción. Si se piensa en términos del neoliberalismo, en sus fundamentos ético-económicos, donde la ética corresponde a un camino posibilitado por la economía, la visualidad está autorizada para todo aquel que pueda pagarla: la apropiación del otro, la vigilancia y el voyeurismo están permitidos, si se puede pagar por ellos.

Para regresar a un punto anterior, la reproducción de este mecanismo de apropiación está dado no sólo por el centralismo de la mirada en la novela, sino por un ritmo y un lenguaje cercanos al cinematográfico. Al respecto, Laura Mulvey, en un texto publicado en un ya lejano 2004 (*Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*), recupera los conceptos de voyeurismo y fetichismo en el cine, que habría formulado décadas antes. Ambos consisten en una división de la mirada y de la estructura narrativa, donde lo pasivo y lo activo corresponden a la mujer cosificada y a la figura masculina, que produce dicha cosificación al mirar al otro, a la otra. Por supuesto, para Mulvey la mujer es el centro de la espectacularización, del espectáculo cinematográfico hollywoodense, que debe pensarse en términos de una supramáquina de producción cultural al servicio de un régimen ocularcéntrico. El fetichista y el voyeurista se actualizan, pasan de ser el anónimo espectador que se esconde tras las persianas o la ventana, o el que coloca su objeto de deseo en una mujer hipersexualizada y completamente inerte, estética y admirable, a ser capaces de manejar los tiempos de la vida y la muerte de quien es objeto de su mirada por medio de la incorporación de tecnologías digitales. Estas, de acuerdo con Mulvey, permiten un mayor control

sobre el objeto visto: cada instantánea es un momento petrificado, muerto, que puede repetirse sin cesar.

¿Pero cómo se corresponde este deseo de apropiarse del otro al grado de verlo morir simbólicamente en los kentukis? De apariencia enternecedora, animalesca, el kentuki constituye una mirada “en vivo”. La forma en que se representa la hipervigilancia y el control (muchas veces disciplinario) constituye una forma de apropiación voyerista más cercana al coleccionismo, al zoológico, donde el otro es un espectáculo despojado de humanidad, de existencia, en muchos de los casos, es la espectacularización de la vida, de su intimidad, de las relaciones humanas, donde las redes constituyen un laboratorio de visualidad de la vulnerabilidad, el kentuki observa un cuerpo vulnerable y hurga en su intimidad:

Ejercía secretamente el don de la ubicuidad. **Miraba a sus «amos» dormir, comer, ducharse.** Algunos lo restringían a zonas específicas, otros lo dejaban circular con toda libertad y más de una vez, **aburrido en la espera, se entretenía revisándoles las cosas mientras sus amos estaban afuera.** (p. 57)

Aquí, la ubicuidad de la mirada es sustantiva de la relación voyerista-fetichista que se establece entre el kentuki y el amo, el kentuki es un observador que mira y es visto, pero cuya mirada, en su disfraz de mascota, pasa inadvertida: el daño ocasionado por tecnologías aparentemente inofensivas es lo insólito de la obra, la catástrofe predecible, pero invisible. Así, el juego de la mirada panóptica se consolida: se ve, se controla, se disciplina sin ser visto.

Si el objeto de deseo de la mirada entrenada bajo la directriz hollywoodense es el cuerpo femenino cosificado, en la mirada hipervigilante del kentuki lo será todo cuerpo que puede ser vulnerado y fragilizado: los niños (objeto de la pedofilia y también víctimas de la necesidad de explorar el mundo y de familiares abandonados), las mujeres (ancladas a un contexto machista donde se privilegian las necesidades de los esposos), los ancianos (que requieren cuidado y compañía), las adolescentes (presionadas y a la par curiosas de explorar su sexualidad y

mostrarla) e incluso aquellos que simplemente son capaces de amor (como parejas enamoradas separadas por la violencia de género ejercida sobre ella), los hombres pocas veces resultan vulnerados en la novela, pero lo son, desde la soledad y el ostracismo. Así, la mirada es un vehículo para el control, la represión y también para explorar, con curiosidad y a veces incluso ternura, un mundo donde tecnología y vida (orgánica, sufriente) se fusionan. Aquí es donde se endurece la mirada, en la pantalla fetichizante y voyerista, que lastima y lucra con el dolor “en vivo”, y donde radica el realismo tecnológico de la novela: el kentuki existe, las historias son retratos de mundos privados, vistos desde lentes hipervigilantes.

El imperialismo digital: la conquista del otro

En general, la coralidad o las historias cruzadas permiten echar un vistazo a una realidad globalizada, transnacional, donde las limitantes espaciales desaparecen para la mirada. La cercanía digital implica que se comparten elementos que atraviesan al conglomerado social en países tan aparentemente dispares como Alemania, México o Croacia, entre otros, donde dichas diferencias pueden llegar a ser espectacularizadas, pero también normalizadas: el otro es objeto de deseo de una mirada que viaja por el ciberespacio: las expediciones de exploración, conquista y colonización se efectúan por medio de dispositivos móviles. Para Pascual Canelo (2023), el ocularcentrismo es tanto el imperio de la vista como una forma de imperio que se basa en la vista, donde la visión es un sistema de conocimiento y podría agregarse que de mercado.

Al hablar de imperialismo, necesariamente se hace referencia a un sistema político y económico, basado en la expansión, aunque no en la apropiación territorial, del poder de un sistema o nación sobre otros territorios, de tal forma que produce una dinámica extractivista y de dependencia sin ocupación (Pascual Canelo, 2023). En el caso de un imperialismo digital, este es de carácter global, tecnocrático y se basa en la apropiación de la vida humana, por medio de su transmutación en datos y correspondiente mercantilización. Para Nick Couldry y Ulises A Mejías (2019), el extractivismo de datos, es decir, la recopilación de información personal de toda índole, constituye una nueva forma de colonialismo, es decir, una forma particular de lo que se ha

denominado imperialismo digital, que corresponde a la expansión de dicha dinámica extractivista por medios tecnológicos, en un espacio ubicuo, pero a la vez liminal por su susodicha inmaterialidad. El recurso principal, más que los productos de un territorio o la plusvalía generada por medios tradicionales sobre acciones consideradas productivas, son las propias personas, lo que son, hacen, dejan de hacer: se les vende y son vendidas, son analizadas para fines de mercado e incluso digitalmente clonadas para que su ser, reflejo de miles de millones de sujetos bajo la misma burbuja digital, permita que otros se identifiquen y compren.

De forma complementaria, para Shoshana Zuboff (2019), con el surgimiento de un nuevo espacio virtual, tiene lugar el capitalismo de la vigilancia, el cual implica una reestructuración profunda de las imbricaciones de poder: se engaña o manipula al sujeto, quien otorga su información (principal recurso en el capitalismo de la vigilancia) a cambio de la pertenencia, de una ilusión de inclusión. Se aceptan los términos y condiciones de forma irreflexiva, sin conocimiento de lo que se otorga ni del funcionamiento del sistema al que se suma, donde el propio ciudadano termina por ejercer de vigilante y censor del otro. En este sentido, un kentuki equivale a un contrato que se firma de manera irreflexiva:

Con la desconexión se perdía la tarjeta del ‘ser’ kentuki y se perdía también el kentuki. Ninguna de las dos partes podía volver a utilizarse. **‘Una conexión por compra’ era la política de los fabricantes**, venía escrita al dorso de la caja, como si se tratara de alguna ventaja del producto. **Grigor vio a un chico con el lema impreso en la remera dos días atrás**, cuando salió a comprar algunas tablets más para instalar códigos nuevos. Al final, a **la gente le encantaban las restricciones**. (pp. 55-56)

Grigor, protagonista de esta sección del texto de Schweblin, es un hacker, que se mueve en el mundo liminal de la re-programación de kentukis descartados o vendidos en el mercado negro (vende conexiones). La política de comercialización de kentukis, que explícitamente vende una conexión, un vínculo con la vida íntima de una persona y permite, a la par, ser su mascota, es

también una política de identidad en un contexto hipervigilante y capitalista: se convierte en código de conducta de una generación. La vigilancia, sin comunicación, se convierte así en la forma de interacción con el otro. Al respecto, Zuboff (2019) refiere que en el espacio digital la agencia se diluye, en parte por el anonimato y difuminación de los límites y la opacidad de las formas de interacción, es decir, al no existir un vínculo firme entre el espacio físico y el real tal vínculo se establece desde la oscuridad, es decir, desde lo que podría considerarse la mirada apropiativa voyerista o fetichista.

Sin embargo, el capitalismo de la vigilancia, de acuerdo con la autora, es también una utopía, y en este sentido no sentido es totalitarista en un sentido instrumentalista, donde la visibilidad es parte fundamental de su funcionamiento (es decir, existe un nexo funcional entre ocularcentrismo y capitalismo de la vigilancia, que incluso está dado por su nombre):

El objetivo en esta nueva fase es la visibilidad, la coordinación, la confluencia, el control y la armonización integrales de los procesos sociales en busca de economías de escala, alcance y acción. Aunque el instrumentarismo y el totalitarismo son especies distintas, ambos ansían la totalidad, aunque cada uno a su muy diferenciada manera. El totalitarismo busca la totalidad como condición política y recurre a la violencia para despejar ese camino. El instrumentarismo busca la totalidad como condición de dominio en el mercado y recurre a su control sobre la división del aprendizaje social, posibilitada e impuesta por el Gran Otro, para que le despeje el camino. El resultado es la aplicación del poder instrumentario a la optimización social en interés de unos objetivos de mercado: una utopía de certeza. (pp. 561-562)

El vínculo único es utópico, casi romántico y, en la práctica, binario: kentuki y amo se complementan. En esta utopía de certeza, donde cada uno cumple un cometido, existe una relación de asimetría aceptada y naturalizada, donde los límites de quién domina y quién es dominado son igualmente difusos. El poder instrumentario funciona por medio de la

automatización, esta automatización involucra incluso un funcionalismo extendido a la base social: se reproduce de acuerdo con la función otorgada a cada clase social o categoría de mercado. “A la gente le encantan las restricciones”, se mofa Schweblin, en la cita anterior de la novela. Tales restricciones refieren a términos y condiciones que van más allá de la relación con un ente tecnológico cuasi-simbiótico, sino a las relaciones que se establecen con el otro, con mediación de tecnologías como los kentuki.

El panóptico globalizado: la tecnovigilancia disciplinaria

La propia Zuboff (2019) refiere a una modernización del panóptico de Foucault (2007), de acuerdo con el cual se ejerce vigilancia constante en función del control, la disciplina y la propia normalización de la vigilancia. En el panóptico, el que observa lo hace sin ser observado, lo mismo que el *kentuki*. Sin embargo, esta vigilancia es tanto estructural como relacional en las sociedades modernas: los propios individuos vigilados vigilan con lo cual se genera una normalización de la mirada disciplinaria, que funciona como regulador social. De acuerdo con Edgardo Castro (2018), “el mayor efecto del panóptico es inducir (...) un estado consciente y permanente de visibilidad. La vigilancia se vuelve constante en sus efectos, aunque sea discontinua en su ejercicio” (Diccionario Foucault, posición 9277, Edición Kindle). En otras palabras, se acepta la vigilancia en los términos y condiciones del ser en la era actual del capitalismo, global y tecnocrático, que se articula por medios digitales y donde los individuos funcionan en el entorno digital como monitores, mediadores, críticos, consumidores y productos (vigilados).

El panóptico sustituye la violencia física por el control internalizado, por la vigilancia disciplinaria, el castigo es simbólico o estructural y permanente. Aunque esto es cierto, las formas de violencia disciplinares no excluyen las propias del poder soberano, es decir, la violencia corporal y, en general, su venta. La novela de Schweblin es particularmente incisiva y reiterativa al respecto, de tal forma que una violencia aparentemente invisible se cierne todo el tiempo sobre el lector y los personajes con los que dialoga. Así, las formas de violencia van desde las más generales, como las dinámicas de mercado en el ámbito digital, estratificadas y asimétricas en un

mundo globalizado (en la novela no es lo mismo poseer un *kentuki* en el Norte que en el Sur); hasta situaciones de violencia de género y abuso verbal, sexual y esclavizante, formas de violencia que aparecen normalizadas a tal grado que dejan de ser visibles para los protagonistas, o para los personajes secundarios que les rodean. En este sentido, la hipótesis que aparenta recorrer el libro es que la violencia constituye parte estructural del devenir de una sociedad fundamentada en el capitalismo de la vigilancia: la violencia se cumple porque debe cumplirse, no se filtra, sino que incluso el vínculo entre *kentuki* y humano es violento y deshumanizante.

En otras palabras, la violencia se produce en el ámbito digital, en un ciberespacio indefinido, como en diferentes latitudes globales, en el ámbito físico y de diversas formas; esto es, si bien el espacio digital de vigilancia tiene formas precisas de violencia, estas saltan y se reproducen a partir de espacios sociales físicos. La violencia representada en la novela, no obstante, tiene un énfasis bastante claro en los aspectos sexuales:

Lo primero que hicieron fue mostrar las tetas. Se sentaron las tres en el borde de la cama, frente a la cámara, **se sacaron las remeras y, una a una, fueron quitándose los corpiños.** Robin casi no tenía qué mostrar, pero lo hizo igual, más atenta a las miradas de Katia y de Amy que al propio juego. (p. 4).

La novela inicia con el relato de las tres adolescentes, que pasa de convertirse en un juego en que ellas deciden ser observadas a un punto en que una persona anónima, encarnada en un *kentuki*, las extorsiona, a la par que las propias adolescentes son vigilantes del comportamiento de las otras (deben cumplir el mandato). El *kentuki* conoce todos los aspectos de su vida: dirección, conversaciones, secretos. El juguete de aparente inocencia amenaza a las jóvenes y a sus familias de muerte y con ello concluye este relato, como una advertencia de lo que vendrá en las siguientes páginas.

Tecnoviencia y violencia: el cuerpo, su imagen y su apropiación

La violencia, en general, permanece cercana a sexo, género y sexualidad: el primer relato corresponde a Emilia, quien, pensionada, alivia su soledad al convertirse en un *kentuki*. Se pasea todos los días por la casa de Eva, una mujer francesa, a la que pronto considera familia, a la par que se cuestiona el abandono que sufre por parte de su hijo y la falta de reconocimiento a su labor de crianza (enfatisa que esta última también es un trabajo):

¿Desde cuándo su hijo pensaba con semejante entusiasmo en las mujeres trabajadoras? Como si ella nunca, en toda su vida, le hubiera cocinado nada. **¿O es que el sacrificio sólo valía si tamizabas la harina en el medio de una guerra y con un par de botas de hombre?** (p.127)

Eva establece una relación sexual con un hombre alemán, Emilia trata de detenerla y termina siendo ridiculizada. En el intermedio, se da cuenta de que tiene no sólo un lazo afectivo, sino también sexual con ambos. La razón por la que ellos tienen poder sobre ella es que están conscientes de dicha situación, que aprovechan para hacer mella en la mujer de la tercera edad.

Si bien el *kentuki* de Emilia es quien sufre directamente la vejación, en términos físicos (por ejemplo, por medio de las amenazas de desaparecerla o dañarla), el cuerpo de Emilia y su *kentuki*, la pequeña conejita, se fusionan: son mezcla de animal, que ve y no puede hablar, máquina vigilante del comportamiento de Eva, y la propia Emilia, humana de carne y hueso, que está y no está presente, que habla pero no es escuchada y que siente, pero su sentir, al ser encarnado por un conejo, es ridiculizado. En términos generales, en la novela la relación entre corporalidad y tecnología es perceptible en la aparente neutralización de la primera: es el *kentuki* el que toma el lugar del cuerpo, muchas veces del agresor. Contradictoriamente, la neutralización de la corporalidad y sus especificidades implica la pérdida de una identidad primaria, por ejemplo, en el relato de Emilia, se encuentra convertida a sí misma en un *kentuki*:

«Esta eres tú». Emilia giró hasta su posición original y ahí estaba otra vez la chica. Sostenía una caja a la altura de la cámara, de unos cuarenta centímetros. **La tapa estaba abierta y decía «kentuki».** (pp. 14-15).

En este sentido, el kentuki es un cyborg en el sentido que da Donna Haraway (1984) al término: se desdibujan las fronteras entre lo humano y la máquina, la máquina siente, vive, experimenta, “un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (p. 5), que difumina las fronteras entre ciencia ficción y realidad, es decir, el cuerpo y la identidad son ambos, lo que corresponde a la realidad generalizada de la humanidad desde finales del siglo XX, explica Haraway (1984).

Pero un kentuki es también un cuerpo paradójico: con un valor monetario que da, a su vez, plusvalía a las vidas privadas de aquellos que lo incorporan a su cotidianidad, a la vez que instrumento, es un ente descartable: se apaga y se descarta, o se revende, en un proceso que asemeja a tomar otra alma. Si todo ser humano es un kentuki, todo ser humano es también descartable. En esta lógica, cuando Butler (2002) habla de cuerpos que importan (y cuerpo que no), ¿qué parte del cyborg de la era contemporánea de la ubicuidad tecnológica es un cuerpo que importa y qué parte es descartable? Las subjetividades son igualmente híbridas, lo mismo que su vulnerabilidad. Aunque el cuerpo es constantemente resignificado, esta mixtura no parece entrar en consideración, en apariencia, porque funciona como lo que Butler denomina “materialización del poder”, es decir, el cuerpo tecnológico es finalmente una materialización que permite la espectacularización del cuerpo físico biológico, pero también la destrucción e incluso la aplicación del poder soberano (flagelante, violento, mutilante e igualmente espectacularizante) del cuerpo digital o tecnológico.

Por otro lado, tampoco se realiza una representación de otros procesos de clasificación porque el cuerpo no es cuerpo, se materializa a través de la presencia del kentuki y la pérdida identitaria que sufren quienes encarnan en el peluche se mantiene como eje estructurante del relato. Ese ente indefinido deja de ser él o ella misma para convertirse en un otro sin diferencias

ni especificidades. En la mayoría de los casos, no puede saberse si un kentuki es hombre o mujer, si la persona detrás del conejo, dragón o topo, pertenece a un grupo étnico específico o cuál es su situación socioeconómica general (aunque la adquisición de un kentukis requiere un presupuesto alto). Esta representación sobre la disolución del yo y de neutralización de la voluntad llega al extremo de que algunos de los personajes, entre ellos la propia Emilia, prefieren sentirse kentukis, dado que su materialidad inmediata, su corporalidad, es insuficiente. Así, trasladan sus deseos y aspiraciones al kentuki, a un ente indeterminado, que no habla, sólo mira, hasta que de pronto es demasiado.

El abuso desde el anonimato

El anonimato, del cual se habló anteriormente, no sólo es fundamental en el panóptico y el capitalismo de la vigilancia, sino que en el caso de Schweblin se relaciona con el control que puede ejercerse y, es permitido hacerlo, sobre cuerpos vulnerables y feminizados: el kentuki también es un instrumento de poder que permite instrumentalizar el deseo: son ojos que extienden la visión más allá de los límites de una corporalidad y esos ojos, son sólo eso (ojos) y, por tanto, anónimos. La fusión con la máquina y reproduce lógicas de dominación cisheteropatriarcales: la visualidad es central, en tanto define un logos hegemónico, pero también un mecanismo de apropiación, violenta y desvinculante. Al respecto, si se considera que el ámbito digital funciona bajo las mismas lógicas, sobra mencionar que reproduce los mismos procesos estructurantes, exotizantes, misóginos.

El anonimato, así, permite el acoso, la manipulación y la exposición de los cuerpos vulnerables, de los cuerpos que no importan o de las vidas precarias, que todos pueden llegar a ser, si el precio es adecuado. Llama la atención que los rumores sobre abusos sexuales y pedofilia, mercantilización de pornografía entre humanos y kentukis se entretujan con los relatos, a la manera de menciones casuales, que posteriormente se confirman y, aunque no coronan el relato, sí ocasionan ruido que se extiende de forma sostenida.

Así, un aspecto ficcionalizado en la obra, que no entra en la intersección entre sexualidad y grupo etario es la pedofilia. El relato de Enzo refiere a esta: un desconocido, vestido con la piel de un kentuki, entra en sus vidas, al grado de que comparte las labores de paternidad:

Míster había asimilado perfectamente sus funciones de copaternidad, y Enzo se sentía agradecido. Rico o pobre, en su otra vida el kentuki era, evidentemente, **alguien con bastante tiempo libre.** ¿Qué tipo de vida tendría Míster del otro lado? No parecía haber nada que lo apartara de esa existencia que llevaba con ellos. Estaba ahí de la mañana a la noche. (p. 79)

Respecto al abuso sexual, el relato de Grigor, quien posee el control de varios kentukis, es desolador: localizan, él y su compañera de trabajo, a una niña venezolana secuestrada, que logra pedir ayuda colocando un mensaje delante del kentuki: “Soy Andrea Farbe, **me raptaron.** Teléfono de mamá: +584122340077 ipor favor!” (p. 176). Tras filtrar información sobre una red de corrupción y trata, logran que la niña regrese a casa, a donde lleva al kentuki consigo, quien se entera de que vive en una situación de precariedad económica extrema y de que fue su propio padre quien la vendió. El kentuki se desconecta, impotente.

O bien, el pacto entre hombres de guardar silencio ante una situación de violencia de género, que al pasar al ámbito de lo digital desaparece, en un mutismo ocasionado por un exceso de información y, principalmente, por el anonimato, que algunos relatos comprueban que no es tal. Cheng Shi-Xu comprueba lo anterior, al enamorarse de una kentuki, con quien logra comunicarse:

Se despidió con una confesión: **«Odio que tengas que rascarle los pies».** Ella **contestó enseguida: «Yo también lo detesto, pero a cambio él me enseña francés,** dos horas cada tarde. Aprendo rápido. Daré un examen y **con el título en mano dejaré a mi marido».** (p. 70).

La kentuki se encuentra supeditada a las órdenes de su amo y también de su marido, de quien no consigue divorciarse. No es una supeditación casual: es la subordinación de la mujer en todos los ámbitos, en el tecnológico y el societal inmediato, un cyborg escindido doblemente subordinado a los mandatos masculinos. Entre ambos personajes masculinos, la mantienen en un estado de reclusión, ni su kentuki ni ella serán libres. Cheng Shi-Xi llega a ser testigo, sin lograr realizar ninguna acción con impacto: desconoce dónde vive ella y su kentuki es destruido (la conexión es única y aleatoria, cuando no es intervenida por algún hacker revendedor, cabe recordar).

La mirada se centra sobre todo en mujeres e infancias, que tienen un doble riesgo: son forzadas a ser vistas (por coerción y por violencia física), pero también se invisibiliza a los agresores: ¿quiénes son los que persiguen a las mujeres y las extorsionan para desnudarse? ¿Quiénes acechan a las infancias? Son sólo kentukis, desaparecen su conexión y adquieren otra corporalidad cibernética. El anonimato del agresor también consiste en la posibilidad de cambiar de cuerpo, de subterfugio digital y mecánico.

Relaciones de poder y jerarquía

Finalmente, el relato sobre Alina plantea una relación jerárquica, donde ella está supeditada a los devenires profesionales de su esposo, un artista reconocido, en lo que podría parecer una relación menos violenta, pero que reproduce las asimetrías antes revisadas. Su vida es determinada por las actividades de aquel: desde los lugares en los que vive hasta parte de las actividades que realiza en su día a día. Muestra, así, representación simbólica, sencilla y llanamente de roles tradicionales en las relaciones de pareja. Se mantiene una conceptualización de tipo binario: hombre-extranjero/mujer-latinoamericana, hombre-genio/mujer-musa, hombre-cultura/mujer-naturaleza, hombre-inteligencia/mujer-sensibilidad, entre otras duplas de categorías, que sustentan esta voz del relato coral, esta jerarquización se internaliza como norma cultural y estética (Bourdieu, 1991).

El abuso, en este caso, es de un contexto cisheteropatriarcal contra Alina: define sus posibilidades de acción a un modelo de complementariedad que no se atreve a abandonar. En este contexto, adquiere un kentuki al que adopta como mascota: la acompaña, la sigue, la busca. Ella responde de forma fría y pornográfica. A diferencia de otros relatos en la novela, la abusadora es el personaje insospechado: Alina habría violentado de forma sistemática a un niño, sin saber que lo era e imaginándose a un Coronel Sanders que buscaba violentarla. Alina es la reproducción cultural de la norma: violenta porque es violentada, reproduce la misma norma, en el mismo sentido que se retomó de Bourdieu.

En kentukis, el linchamiento mediático es también parte sustancial de los mecanismos propios de la vigilancia: se recuerda al otro que es poseído por uno, por varios, por miles y que su existencia depende de ellos. Lo deja claro Alina es exhibida por su marido en una exposición artística sobre kentukis. En la galería, es rodeada y acosada por kentukis y personas:

Estaba tan rígida que sentía su cuerpo crujir, y por primera vez se preguntó, **con un miedo que casi podría quebrarla, si estaba de pie sobre un mundo del que realmente se pudiera escapar.** (p. 217)

Lo anterior tras descubrir que su kentuki era un niño que la admiraba: no pudo escapar de un mundo de violencia que la orilló a reproducirla con otro cuerpo vulnerable: el anonimato impide la sensibilidad en muchos casos y se coloca en ese rostro anónimo lo que se conoce. En este sentido, la novela de Schweblin habla de un daño colateral producto del propio funcionamiento del capitalismo de la vigilancia: víctimas incidentales, donde la violencia no permite que ningún inocente escape a los mecanismos de disciplinamiento de la estructura.

En suma, la novela de Schweblin conjuga una proyección y reconfiguración de un régimen ocularcéntrico en su transposición al ámbito digital, donde se reproducen lógicas de dominación y jerarquización, que establecen dinámicas de abuso por medio de la hipervigilancia y el anonimato. La novela establece, como se ha observado desde Butler, Haraway, Foucault y

Bourdieu, que estas dinámicas propias de una realidad tecnológica actual no son sino formas de autorreproducción de la norma, una donde prima la violencia y la espectacularización de los cuerpos vulnerables, donde el vínculo es vacío y descartable, y tiene un valor monetario.

Capítulo VI

Entramado discursivo: continuidades y rupturas

En las próximas páginas, se tratará de dar una primera respuesta, de manera concreta, integradora, global y comparativa, a la pregunta que dio pie a la presente investigación:

- **¿Cómo se configuran, operan y transforman los elementos simbólico-discursivos en obras de ficción utópica y distópica escritas por mujeres para la reconfiguración ficcionalizada de un orden social?**

La respuesta se brindará a partir de la búsqueda de relaciones interdiscursivas en las obras de las tres generaciones de mujeres que han escrito la historia de la ciencia ficción, en Chile, Argentina, Cuba y México, es decir, desde una triple marginalidad, que sitúa su mirada.

En la investigación, de orden más bien exploratorio, se trató de que las obras hablaran por sí mismas, al considerar que estas son muestra de las negociaciones de contextos efervescentes y que denotan cambios histórico-estructurales, coyunturas socioculturales y negociaciones político-estéticas, por lo que un análisis de orden deductivo habría contravenido tal afirmación. Aunque todo estudio que tome al análisis del discurso como base teórico-metodológica parte de la premisa de que una construcción discursiva está inserta en una retícula de poder y, por tanto, devela las negociaciones y pugnas de un contexto, es cierto que, en la medida de sus posibilidades, este estudio observó contingencias históricas específicas, que las escritoras trasladaron a la ficción.

Estos hilos discursivos, o relaciones interdiscursivas, que atraviesan las tres etapas se pueden esquematizar, en términos acotados y generales para un acercamiento analítico, de la siguiente forma:

Hilos discursivos generales



Ilustración 3. Hilos discursivos generales que atraviesan las tres etapas del arco temporal.

Tales hilos discursivos, más allá de sus especificidades históricas, se pueden enunciar de la siguiente manera: a) procesos de clasificación²⁴, entre los que destacan, desde una perspectiva interseccional, el género, la sexualidad y, por tanto, la corporalidad como eje de tales procesos; b) la construcción ficcionalizada de una memoria o la interpelación a alteridad a la historia, y, por supuesto, c) la representación y uso de un motivo tecnológico o científico de manera reflexiva.

A su vez, estos hilos discursivos, vistos específicamente desde la categoría de género, que se aplicó a lo largo del acercamiento analítico a las obras, arrojaron tres puntos de confluencia de las temáticas narrativas, que permitieron, además, observar la manera en que se conjugaban tales elementos en las obras, en conjunto con las características utópicas o distópicas que exhibían. Estos son a) las representaciones sexogenéricas, b) la relación entre tecnología y el cuerpo, y c) la contramemoria y la memoria, en oposición a la gran historia o historia oficial. En general, se observó una interdependencia e incluso hibridación entre las tres categorías, donde el género es la matriz histórica de las desigualdades:

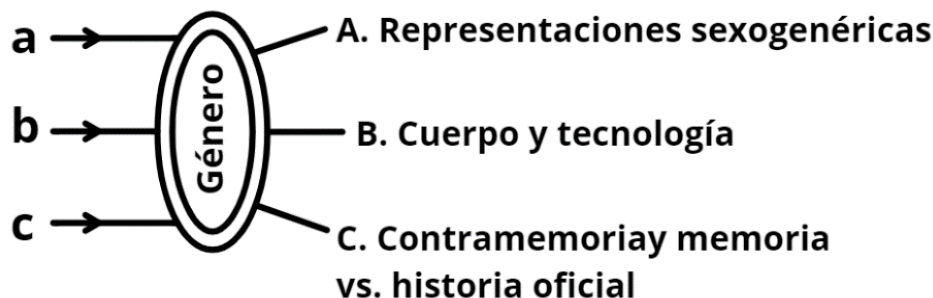


Ilustración 4. Reconfiguración de los hilos base desde la perspectiva de género.

En términos foucaultianos y butlerianos, los procesos clasificatorios se sustentan en sesgos producidos a través de la sujeción y objetivación del cuerpo. En oposición, las tres categorías

²⁴ Aunque se puede afirmar que la intersección de elementos sociales que configuran el discurso literario incluirá siempre procesos de clasificación social, así como la subversión de categorías sedimentadas, no se extrae este elemento de forma arbitraria o *a priori* de las obras, sino que se comprobó que es un eje constitutivo de estas, con sus respectivas especificidades, las cuales se enuncian en cada una de las eras.

encarnan procesos discursivos de inversión de ciertos procesos clasificatorios de un contexto. De esta manera, es posible observar que:

- A) Cuando se habla de representaciones sexogenéricas, estas están ligadas a cuestionamientos tales como los límites de acción del sujeto, ya sea que la autora en cuestión refiera a la feminidad o a la masculinidad, y que tales cuestionamientos se realizan desde la reconfiguración ficcionalizada de un orden social.
- B) Lo mismo ocurre en el caso de la interdependencia entre tecnología y cuerpo, en la que la tecnología es tanto un mecanismo de disciplina y control como de liberación del cuerpo y, por tanto, de la identidad que adopta un sujeto histórico específico.
- C) Por último, las autoras, al describir alteridades y subalternidades históricas o ficcionales (como el extraterrestre), también recurren a la corporalidad como eje semántico: es el cuerpo como crónica de sí mismo el que se inscribe en primer plano.

En las obras, estas temáticas base o fundamentales evidencian un procedimiento de reconfiguración simbólica y de tensión discursiva: la representación visual que propuso en la página anterior implica que las categorías se intersecan en el género, no son ámbitos discursivos independientes.

Sin recurrir a la especulación como una categoría fija que trata de establecer los límites de los géneros literarios híbridos, sino como una herramienta para pensar mundos otros desde el compromiso político y estético, y desde la agencia escritural, estas obras pueden definirse como un “modo de pensamiento” (Haraway, 2016), que va más allá de la repetición de respuestas preconcebidas y propias del sentido común, es decir, que trasciende la esquematización y categorización por esferas de pensamiento y de significación independientes y mutuamente excluyentes. En otros términos, adoptan la ciencia ficción como un método de pensar relacionar y vinculativo, que es tanto su propuesta escritural como filosófica.

Por otro lado, la representación que se realiza de cada uno de tales ejes temáticos tiene una relación específica con el subgénero de la utopía o de la distopía y con el contexto de

producción de las obras, según cada caso: de la misma manera que la memoria une pasado y futuro, la hegemonía de la tecnología limita la prospección, por ejemplo. Es decir, independientemente de la agencia escritural y discursiva que se materializa en las obras de ciencia ficción, el proyecto o contraproyecto civilizatorio de cada autora guarda una vinculación con su contexto, en relación con “el clima imperante”, esto es, con el discurso hegemónico. El rompimiento es una reconfiguración de una referencialidad, más no una eliminación total de la misma.

En correspondencia con lo anterior, en la primera parte de este capítulo, se revisan tales conjunciones temáticas, por cada una de las etapas, de manera comparativa; mientras que la segunda parte discute la relación entre utopía, distopía, contexto escritural y política. De esta forma, la revisión de hilos discursivos se divide en tres partes: Representaciones sexogenéricas, Cuerpo y tecnología, y Memoria, contramemoria e historia, las cuales, a su vez, se revisan conforme a las etapas del arco temporal aquí propuesto: *Cisma fundacional*, *Crisis de fin de siglo* y *Era de la biotecnopolítica*. Posteriormente, se aborda la relación de la predominancia de los hilos en cada etapa con la utopía y la distopía como sistemas de reflexión y proyecciones del imaginario de una época y su atmósfera política.

Se cierra este capítulo con una reflexión breve sobre el techo de cristal al que se han enfrentado las escritoras y cómo han logrado transformar con su escritura el orden social en que se inserta.

1. Representaciones sexogenéricas

En general, las representaciones sexogenéricas muestran una transición gradual que va de la puesta en primer plano de personajes femeninos y posteriormente, el protagonismo de disidencias sexuales, en el *Cisma fundacional*, pasando por la representación, casi en términos realistas, del entramado discursivo y las condiciones socioculturales que permea las identidades de mujeres y sujetos subalternos en la *Crisis de fin de siglo*, hasta llegar a la aparente exacerbación

sexual por medio del refuerzo de roles de géneros, a través de la neutralización de la corporalidad y la transición hacia el ámbito digital, con una pausa para meditar acerca de las técnicas de apropiación del otro a través de la clasificación, conquista y apropiación de su cuerpo en la *Era de la biotecnopolítica*.

1.1. Cisma fundacional

En primer lugar, los cuestionamientos del *Cisma fundacional* derivan de una reconfiguración de personajes masculinos y femeninos, en diálogo con grandes hilos narrativos, como demandas por derechos humanos que pueden enmarcarse en el feminismo de la segunda y la tercera ola, en contraposición a una estructura social derivada de dictaduras y regímenes totalitarios.

En relación con lo anterior, en esta primera etapa fue posible constatar que cada narrativa lleva a cabo una forma específica de reconfiguración de las normatividades sexogénicas de su momento, como medio o base para abordar problemáticas sociales más amplias, estrechamente relacionadas con el género y la diferenciación por sexo. En otras palabras, las autoras realizan un proceso de reestructuración simbólica de las relaciones sexogénicas y la utilizan como una de las bases de la reconfiguración ficcional de un orden social.

Como se ha dicho y confirmado, la ciencia ficción provee una caja de herramientas conceptuales e imaginativas para la creación de realidades alternas para reestructurar simbólicamente las condiciones sociales de su contexto de producción. Lo anterior no es excepción en estas obras, pero ha resultado relevante constatar que la mirada de las mujeres en la ciencia ficción tiene características particulares, que derivan de una postura escritural específica, atravesada por una triple marginalidad y, por tanto, influenciada por su reflexión en torno al género y otras raíces de desigualdades estructurales. De forma específica, el *Cisma fundacional* resaltó la relación tripartita entre reconfiguración simbólica de realidades sexogénicas, que se intersecan con el periodo de auge industrial (*Juana y la cibernética*) o de dictadura (*Del cosmos las quieren vírgenes*) en Chile; el periodo inmediatamente posdictadura en Argentina (*Kalpa Imperial y Bajo las jubeas en flor*); o las condiciones sociales de aislamiento

territorial y control ideológico en el régimen cubano (*Los mundos que amo* y *Fábulas de una abuela extraterrestre*).

En el caso de Elena Aldunate, se puede observar una transición ideológica entre 1963, cuando publica *Juana y la Cibernética*, y 1977, *Del cosmos las quieren vírgenes*. Es decir, aunque el primer texto no se aleja de los esquemas binarios de género, sí reflexiona de manera crítica sobre la constitución del sujeto mujer, en relación con la industria, el capitalismo y las dimensiones sociales en la conformación de la sujeta obrera. Como se ha visto, coloca en primer plano a la mujer obrera y aborda las implicaciones del género en relación con el trabajo, el amor y la sexualidad, a partir de un argumento demoledor: la mujer obrera no es libre por su trabajo, está sujeta a una jerarquía heteropatriarcal, que se traslada también al ámbito doméstico, con lo cual parece guardar una posición crítica sobre el amor heteronormativo, el capitalismo y la industrialización respecto a la falsa idea de liberación, que termina por subyugar a la mujer en todos los ámbitos de su vida.

En contrapartida, respecto al *Del cosmos las quieren vírgenes*, es necesario considerar que se publica bajo el régimen militar chileno. Respecto a esta, se ha tachado a Aldunate de conservadora e incluso antifeminista, guarda cierta condescendencia a la normatividad patriarcal, pero aun cuando sea menos radical, también plantea la posibilidad de una nueva sociedad a partir de la creación de nuevas feminidades y masculinidades, aunque en términos binarios y apegados a una tradición heteropatriarcal, pero depurada y límpida (lo que coincide con una utopía tradicional e incluso totalitarista).

El planteamiento, no obstante, sí implica una transgresión a los esquemas de poder vigentes: aunque hay una diferenciación por género, propone la creación de una sociedad igualitaria, donde estuvieran en equilibrio las cualidades de la mujer con las de un nuevo hombre (representado por el extraterrestre). En este sentido, Aldunate parece ceñirse a un ideal de igualdad, pero en términos de diferencias sexogenéricas. Es decir, cae en lo que Miyares (2021) denomina “la trampa de la diferencia”, que consiste precisamente en suponer que la función social

de hombres y mujeres es igualmente importante, pero diferente: en este concepto se sustenta la idea de que las mujeres tienen la responsabilidad moral de dirigir el hogar y de disciplinar a los hijos, lo cual, en el caso de Aldunate se traslada a toda una sociedad.

Aunque es verdad que tal conservadurismo empata es característico de las dictaduras, en las que es frecuente la exacerbación de la diferenciación de funciones sexogénicas (Zamora-Garrao, 2008), también es cierto que Aldunate subvierte las representaciones sexogénicas al hacer de Cristo una mujer, a la par que señala la necesidad inminente de una sociedad nueva, con base en la afirmación de que el hombre, la masculinidad imperante, ha provocado la decadencia de la sociedad, lo cual no deja de establecer una relación crítica respecto a las circunstancias sociales en que se produce su obra e incluso puede leerse como un recurso en que se propone un refugio para las mujeres (las comunidades matriarcales como lugares de libertad en entornos de vigilancia y control), lo que no se opone a la visión por medio de la cual se exalta esa nueva masculinidad, sólo la complejiza.

Respecto a las obras de Angélica Gorodischer, estas presentan procesos similares en la reconfiguración simbólica de representaciones sexogénicas: en las obras analizadas, subvierte el orden simbólico, en términos de género, para representar la posibilidad de un nuevo orden social. Por ejemplo, en “Retrato de la emperatriz”, en *Kalpa Imperial* (1977), se vale del recurso de colocar en el papel protagónico a una mujer para denotar la inversión de un esquema de poder: la mujer es representante de otro orden de pensamiento, la diferenciación por género sirve de base para marcar los límites de clasificación en relación con la episteme de una época y, al respecto, resulta significativo que esta oposición conceptual se lleva a cabo a través de una mirada situada, subalterna, representada por el personaje principal.

Al respecto, a partir de Eduardo Castro (2018), quien recupera a Foucault, se entiende la episteme como las relaciones que existen en una época entre ciencias y discursos, es decir, en términos muy generales, refiere a las relaciones coercitivas que impone un discurso de prestigio, en el entramado de poder, en relación con la imposición de una verdad dominante. En el caso de

Gorodischer, relaciona el género femenino con la alteridad y con una episteme relegada a un segundo plano: el conocimiento de quienes han permanecido en la desposesión y la segregación. De esta forma, la reconfiguración de categorías simbólicas y sociales dialoga y se contrapone directamente a dicha episteme, aunque en ocasiones tal reconfiguración se haga desde una perspectiva paródica, lo que también invierte la propia jerarquía textual.

Por su parte, los relatos de *Bajo las jubeas en flor* también plantean una relación ineludible entre orden social y género, que igualmente es subvertida por Gorodischer por medio del deseo homoerótico, la representación de la violencia en desde una lógica binaria y de dominio masculinista, o bien el travestismo que devela la performatividad de dichas categorías. A la par, aprovecha para señalar que la masculinidad normativa es una trampa para las posibilidades sensibles de los propios hombres, particularmente de gozo y de vinculación.

No es casualidad que Gorodischer vincule la masculinidad a expediciones de conquista de otros territorios, a instituciones disciplinarias (como la cárcel, la academia o la propia milicia) y a la represión de sí y de otros, de forma violenta. Al respecto, se recuerda a Rita Segato (2018), quien establece que las bases para comprender la conceptualización de masculinización y feminización, en contextos de violencia (América Latina actual), y explica que la masculinización se liga a los procesos de conquista, extractivismo y sometimiento, mientras que la feminización, en un orden clasificatorio jerárquico, está relacionada con quien padece dicho sometimiento, es decir, con el territorio en sí mismo, lo que implica que existe una dependencia conceptual y factual entre ambos extremos dentro del propio sistema de pensamiento occidental, que se traslada a la organización social.

En este sentido, la filósofa y teórica social habla de *orden bélico patriarcal*, al cual corresponde un orden simbólico que describe en los mismos términos. En este circuito de conformación de sujeto masculino y el sujeto femenino o feminizado, aunque uno ejerza violencia y el otro la padezca, sienta las bases para la conformación de ambos sujetos y la performatividad desde un generismo igualmente binario. Así, Angélica Gorodischer refiere a la masculinidad en

términos críticos, como producto de una realidad sociocultural específica, y hasta muestra compasión por dicha masculinidad: En “Los embriones del violeta”, coloca a salvo a los expedicionarios, en un planeta donde son libres de las restricciones impuestas por su propia masculinidad encarnada, mismo que contrapone al planeta Tierra, dominado por la mirada patriarcal y sus identidades restrictivas y violentas para el sujeto.

En cuanto a las obras de Daína Chaviano, el género conserva un orden binario, heteronormado, en *Los mundos que amo*; sin embargo, en esta obra también se vale de la mirada ficcionalizada de la mujer, una mirada situada, para cuestionar un orden social (contexto de producción) y como estrategia de reconfiguración simbólica desde el discurso: la voz femenina de una mujer joven, desde el carácter igualmente pedagógico de la novela, dota de agencia al sujeto mujer e insta a la acción política y vinculativa (lo cual incluso se puede comprobar por su carácter transmedial, comunitario y participativo).

Mientras que *Fábulas de una abuela extraterrestre* emplea una estrategia de reconfiguración simbólica similar a la de las autoras anteriores: utiliza una mirada múltiple, que esta vez sí escapa al orden binario, para prospectar, desde una perspectiva contrahegemónica, la actualidad (en ese momento) y el pasado de Cuba, de América Latina o del mundo: desde la Colonia y la Conquista, pasando por la Edad Media, los años noventa en Cuba y un futuro indeterminado. En ese confluir de temporalidades, subvierte las estructuras parentales (que se basan en el regalo de las mujeres como forma de legitimidad del gobierno patriarcal, según Gayle Rubin (2002), plantea la jerarquización por género en un orden opuesto (lo que implica una confirmación de su performatividad, ya que los roles se mantienen, pero las corporalidades que los encarnan se invierten) y desarrolla modalidades alternativas de vinculación afectiva y, por tanto, de organización social.

En resumen, como hilo discursivo que se centra en la reconfiguración simbólica de un orden social, las representaciones sexogenéricas atraviesan las obras de las tres autoras y constituye un recurso escritural medular, sin embargo, los subhilos discursivos (o focalización

temática) presentan variables en la propuesta de cada autora: aunque el protagonismo femenino es transversal (incluso en los casos donde la masculinidad también se pone al frente o se plantean otros géneros), en Angélica Gorodischer se encuentra una tensión respecto a sí misma en dos diferentes momentos, que van desde la formulación del deseo y la sexualidad como forma de liberación, hasta la propuesta de nuevas feminidades y masculinidades; en Gorodischer, la reflexión es homogéneamente en torno al poder y su relación con el género, y en Daína Chaviano también se aprecia una transición hacia posturas más fluida de género, pero la propuesta de vinculación, incluso corporal, se mantiene al centro. Tales focos temáticos se presentan de forma gráfica a continuación:

		Cisma fundacional						
		Elena Aldunate		Angélica Gorodischer		Daína Chaviano		
Hilo discursivo: Representaciones sexogénéricas		Juana y la cibernética	<i>Del cosmos las quieren vírgenes</i>	<i>Bajo las jubeas en flor</i>	<i>Kalpa imperial</i>	<i>Los mundos que amo</i>	<i>Fábulas de una abuela extraterrestre</i>	
		Protagonismo femenino como subversión de un orden simbólico						
		Género binario, heteronormado		Experimentación y subversión de género		Género binario, heteronormado		Experimentación y subversión de género
		Múltiples opresiones: ámbitos personal familiar y laboral	Igualdad en términos de diferencias sexogénéricas a partir de nuevas feminidades y masculinidades	Expone la mirada patriarcal y sus identidades como restrictivas y violentas para el sujeto	Género como medular en la estructura social y de poder	Agencia de mujeres jóvenes	Subversión del orden patriarcal y jerárquico	
		Deseo y sexualidad como liberación	Masculinidad hegemónica como causa de la decadencia social	Plantea una relación ineludible entre orden social y género	Masculinidad hegemónica y exploración del deseo homoerótico	Posición situada para ampliar límites epistemológicos	Reformulación de vínculos afectivos desde posturas situadas	
		Subhilos discursivos (focos temáticos)						

Ilustración 5. Representaciones sexogénéricas, focos temáticos en el Cisma fundacional.

1.2. Crisis de fin de siglo

Se encontró, asimismo, continuidad temática y discursiva en la etapa denominada *Crisis de fin de siglo*, que se caracteriza por la recuperación de un elemento esencial en el *Cisma fundacional*: se coloca en primer plano la perspectiva de mujeres con lo que se realiza un proceso de inversión simbólica en términos similares a la etapa anterior, lo que se lleva a cabo de manera simultánea con miradas hegemónicas masculinas y masculinizantes, por medio del contraste, principalmente

en Dornbierer. A la par, en este periodo, se recupera la perspectiva de alteridades que han sido feminizadas, como el hombre indígena. Como se mencionaba al recuperar a Rita Segato (2018), los procesos de conquista en América Latina se relacionan con una diferenciación por género que también conduce a una diferenciación por racialización, esto es, el hombre blanco clasifica al hombre latinoamericano e indígena como otro, dominable, y, por tanto, feminizado.

En esta etapa, las representaciones sexogénicas (particularmente en *Cielos de la Tierra* y en “Las almas) se encuentran muy cercanas a una reconstrucción, ficcionalizada, de la historia, desde una perspectiva otra (de la alteridad, subalterna o marginal) y con base en la desnaturalización de identidades históricas, por medio incluso del contraste: las representaciones genéricas y su especificidad contextual (ser un alma atrapada en cuerpo en un contexto en guerra, por ejemplo) están delimitadas por referencialidades históricas, aunque no necesariamente se ciñen a la inercia de sus parámetros o límites culturales (se resisten por medio de la escritura, la imaginación, la memoria, el vínculo afectivo, que constituyen representaciones de una agencia que se opone a mandatos de género), con lo cual las autoras escapan de la visión biologicista y determinista de la episteme positivista propia de la etapa de la más dura industrialización y del neoliberalismo económico y cultural.

En este sentido, se observó que la obra que refiere con mayor contundencia a procesos históricos relacionados a procesos de clasificación es *Cielos de la Tierra*, planteados en términos de devastación de la propia Tierra: las crónicas que se presentan, a través de las cuales se entabla un diálogo entre diferentes momentos históricos, muestran la relación de causalidad entre las circunstancias de desigualdad de la década de los noventa y de los procesos de conquista en México. Las voces, que establecen un diálogo a través del tiempo, muestran los procesos de clasificación sexogénicos a los que se han visto expuestas: la crónica ficticia refiere desde la violación de mujeres indígenas durante los procesos de conquista hasta la discriminación de la mujer en tiempos modernos y, en el futuro, la erradicación del género (pero también de la humanidad). Respecto al primer referente, aunque protagonista de la crónica sobre la colonia es

un hombre indígena, padece las consecuencias de la violación de su madre: la pérdida de una identidad (e imposición de otra: ser antes de la colonia estaba exento de adjetivos impuestos desde una visión de “conquista”), de una comunidad y del territorio; a este respecto, habría que recuperar nuevamente a Segato (2018), quien establece que los procesos de conquista se desarrollaron empleando tácticas como la violación, que produce, a su vez, la emasculación de los hombres de un territorio y, por tanto, su feminización, la cual refuerza su subalternidad en una escala jerárquica.

A esta revisión descentrada de la conquista y la colonia, se contraponen la realidad de la mujer indígena en los noventa: aunque se mueve de centro demográfico, al llegar a la ciudad es discriminada de manera cotidiana y, la autora muestra que tal discriminación se encuentra naturalizada. El matrimonio con un hombre “blanco” es parte de ese proceso de migración, como muestra Carmen Boullosa. De esta generación a la siguiente, en este devenir histórico ficcional, se conservan los discursos que relacionan género y racialización, pero se unen a la comercialización de orden capitalista: la cronista de esta sección del relato, como se mencionó anteriormente, narra circunstancias propias de su época: una mujer debe mantenerse bonita comprando productos de belleza y estos productos, ofrecen una ventaja extra: diferenciación entre mujeres, la mujer más valiosa, más mujer, es también la que se ciñe a parámetros de belleza europeos, y para ello no faltará un remedio de *Nivea*.

Asimismo, las novelas muestran una perspectiva interseccional de una realidad histórica, que se traslapa a su actualidad, aunque de maneras distintas. En el caso de *Cielos de la Tierra*, las representaciones sexogénéricas están representadas en su cotidianidad, es decir, no hay subversiones de esquemas de género, más allá del acto de escritura de la crónica desde sujetos no normativos, excepto en el futuro, que contiene la crónica de Lear, extraterrestre que se encuentra más allá del género.

En otras dimensiones, a su vez, realiza una apropiación quizá más superficial, al tratarse de relatos breves, de las identidades históricas de hombres y mujeres, que muestra que la

normatividad heteropatriarcal respecto al género también está estrechamente relacionada con la sujeción y clasificación del cuerpo por diversos medios violentos. En este sentido, logra una desnaturalización de las sexualidades: hombres y mujeres son construcciones sociohistóricas: como se revisó anteriormente, en “Las almas”, estas transitan por diferentes cuerpos y su comportamiento se ajusta a las limitantes culturales de cada época en la que reencarnan, lo cual no niega de ninguna manera el peso que las circunstancias sociales tienen en la conformación del sujeto, lo que tampoco indica un determinismo de carácter histórico, sino que también se enfoca en que un nuevo sujeto es necesario y, para ello, se requiere consciencia sociohistórica.

Tales focos temáticos o subhilos discursivos se organizan en la siguiente tabla, que muestra constantes respecto a la desnaturalización del género como categoría histórica, la opresión de sujetos subalternos y, en cierta medida, con variaciones, respecto a la representación del género en términos binarios:

Crisis de fin de siglo		
Hilo discursivo: Representaciones sexogénéricas	Manú Dorbierer	Carmen Boulosa
	<i>En otras dimensiones</i>	<i>Cielos de la Tierra</i>
	Género binario, heteronormado	Mujeres y sujetos feminizados en primer plano.
	El género se muestra como construcción sociohistórica.	Desnaturalización del género como categoría histórica.
	Múltiples opresiones que atraviesan a las masculinidades y feminidades	Pasado y presente heteronormado
	Posibilidades de transformación en relación con sólo dos categorías (femenino y masculino).	Futuro sin género.
Subhilos discursivos (focos temáticos)		

Ilustración 6. Representaciones sexogénéricas, focos temáticos en la Crisis de fin de siglo.

1.3. Era de la biotecnopolítica

La *Era de la biotecnopolítica* se caracteriza por acentuar el carácter figurativo de la ficcionalización de la historia. Esto es, no hay una subversión o inversión de representaciones sexogénicas, sino una reproducción de estas en términos más o menos realistas (aunque a partir de recursos incluso fantásticos para exacerbar el carácter exotista del discurso científico, por ejemplo), en el sentido de que imitan los discursos históricos en torno al género, en conjunción con la ciencia y con la cotidianidad, es decir, reproducen la norma y, desde esta, se produce una visualización crítica de la misma. De esta manera, los motivos y temas propios de la ciencia ficción sirven para enfatizar y problematizar tales normas y también la episteme de los periodos históricos extrapolados a la narración: se emplea la hipérbole como una lupa, que lleva la mirada a plantearlos desde una perspectiva crítica.

Al respecto, se recupera que se observó que en *Las constelaciones oscuras* se reproducen tres periodos del discurso científico: a) la ciencia positiva de finales del siglo XIX y principios del XX, en sus ramas biológica y antropológica; b) la explosión tecnológica y la popularización de la ciencia (su traslado a la cultura popular) tras la carrera espacial, así como el surgimiento de las tecnologías digitales, y c) la globalización de las tecnologías digitales y el control biométrico. La ficción en torno a cada una de estas tres épocas está atravesada por representaciones sexogénicas, acordes a la episteme de cada una, es decir, desde una referencialidad histórica y de acuerdo con sus técnicas, tecnologías y procesos de producción de conocimiento.

Así, la primera parte del relato, al igual que en *Cielos de la Tierra*, la apropiación territorial se realiza por medio de la posesión sexual del otro, particularmente de la mujer. Mientras que el conquistador es una representación del carácter dotado de masculinidad hegemónica de la producción de conocimiento en torno a la biología y la antropología, la mujer es animalizada, hipersexualizada e incluso anulada, salvo por su función reproductiva. En términos generales, las representaciones sexogénicas de la primera parte de la novela responden a una operación simbólica propia del logos occidental: se narra la conformación de elementos semio-discursivos

que subsistirían en el discurso científico a lo largo de los siglos XX y XXI, donde se contraponen los términos civilización y naturaleza, hombre y mujer, inteligencia e instinto, como constitutivos de un régimen de verdad estructurado de manera jerárquica. A la par, la autora hace una representación de la masculinidad normativa del modelo del científico, que contraponen a la incorporación de la mujer en la ciencia: como objeto y como sujeto que participa de la misma.

Respecto a *Kentukis*, a lo largo de un texto que aparenta que el género no es su tópico principal, se intercala la mirada impertinente a las vidas de mujeres y hombres, donde se constataron diferenciaciones en las representaciones sexogenéricas, que se resumen en a) pornografía en que las protagonistas son mujeres; b) violencia de género, por pacto masculino, que permea y define toda posibilidad de agencia femenina; c) la soledad de la mujer cuidadora de la tercera edad y la negación de sus deseos, tras la pérdida de su productividad; d) la jerarquización por género de la relevancia de la carrera profesional de la mujer en comparación con la de un hombre, en una pareja amorosa. Los tópicos son amplios y esto se debe al carácter de mimetismo de la realidad globalizada que traduce la novela a la ficción, desde una cotidianidad plural. En términos generales, constante que, pese a la aparente igualdad que se enarbola por la globalización, las diferencias por género se mantienen y, más aún, se exacerban, en condiciones en que todos miran, pero nadie existe.

Estos focos temáticos correspondientes a las representaciones sexogenéricas muestran dos esferas interdependientes: se podría considerar que *Las constelaciones oscuras* y *Kentukis* son complementarias, en tanto abordan tópicos similares, desde campos distintos: se muestran los efectos de la ciencia y la tecnología, los cuales se aterrizan en la cotidianidad. En otras palabras, son dos niveles de ficcionalización de una misma referencialidad. Tales focos temáticos se

muestran en la siguiente tabla, que permite observar de forma más esquemática la interdiscursividad sincrónica entre novelas contemporáneas:

		Era de la biotecnopolítica	
		Pola Oloixarac	Samanta Schweblin
Hilo discursivo: Representaciones sexogénicas		<i>Las constelaciones oscuras</i>	<i>Kentukis</i>
		Reproducción de roles de sexogénicos de acuerdo con cada tres periodos de la ciencia.	Representaciones naturalizadas de desiguales y violencias en la cotidianidad globalizada.
		Mujeres: animalizadas, hipersexualizadas y segregadas o desplazadas.	Mujeres: cosificadas, violentadas y subordinadas.
		Masculinidad: científica y productora de conocimiento y verdad.	Masculinidades: pactos y control paternalista digitales
		Continuidades y transformaciones de género en la historia que perpetúan diferencias.	Globalización como escenario de persistencia y reforzamiento digital de roles hegemónicos.
			Subhilos discursivos (focos temáticos)

Ilustración 7. Representaciones sexogénicas, focos temáticos en la Era de la biotecnopolítica.

2. Tecnología y cuerpo: de la herramienta benéfica a la virtualidad igualitaria

Respecto a este tema, en el que se siguió nuevamente a Foucault y a Judith Butler, se analizaron dos aspectos, de los que se encontraron resonancias en las tres etapas. Estos son:

- a) La tecnología política como el saber en torno al cuerpo o los cuerpos, inserto en la retícula de poder (discursiva) específica de un momento histórico, de la cual ya se han retomado algunos aspectos, y
- b) La descripción de herramientas o elementos tecnológicos que se intersecaban con representaciones de la corporalidad.

Estos últimos, al tratarse de ciencia ficción, son detonantes de la narración y, como se vio en el primer capítulo, en la ciencia ficción latinoamericana y, particularmente, en la literatura escrita por mujeres, se alejan de los elementos duros de las primeras corrientes; sin embargo, la tercera etapa, *Era de la biotecnopolítica*, retoma dichos elementos, pero en un sentido ya no prospectivo, sino exploratorio.

De esta forma, se confirmó el hallazgo respecto a la continuidad temática, aunque reconfigurada de a), pero se encontró cierta discontinuidad respecto a b), al no reproducirse el elemento científico de la misma manera en las tres generaciones.

2.1. Cisma fundacional: del extraterrestre a la fusión con la máquina

La relación entre ciencia y ciencia ficción ha quedado clara: las representaciones de la ciencia y la tecnología que se llevan a cabo en la ciencia ficción tienen la función de reforzar una episteme o, bien, son elementos empleados para explorar las repercusiones de la ciencia moderna en la sociedad o el desencanto ante el proyecto civilizatorio occidental. En ocasiones, como en el caso de las obras aquí analizadas, no pueden encasillarse en ninguno de los dos extremos, dado es posible oponerse al proyecto civilizatorio de la ciencia, sin perder la fe en sus herramientas o en

la idea de progreso, como develan las obras del *Cisma fundacional*, con excepción de *Juana y la cibernética*.

Las obras de Elena Aldunate, como se ha mencionado, pasan de una postura enfática contra el sistema industrial, la domesticidad de la mujer y la identidad de la sujeta que encara ambos entornos, en *Juana y la cibernética*, a la defensa de la diferencia como complementariedad de género, en *Del cosmos las quieren vírgenes*. En correspondencia con lo anterior, se puede afirmar que las dos obras guardan un paralelismo respecto a tales características y la relación entre tecnología y cuerpo que se establece en sus obras.

En primer lugar, la relación entre cuerpo y modo de subjetivación en *Juana y la cibernética* enfatiza el disciplinamiento de lo femenino: la protagonista, célibe, se concibe ajena a un cuerpo que ella misma denomina estéril y que, en jornada laboral completa, sirve a fines ajenos. Es la demanda de servidumbre en el ámbito familiar y de dedicación automática en el ámbito de la fábrica lo que condiciona sus límites de acción y su identidad. En este sentido, la tecnología política funciona en torno a dos conocimientos propios de dos ámbitos: la mujer obrera, alejada de cualquier relación significativa que no implique el cumplimiento de un trabajo productivo, tiene como obligación moral la producción económica, por lo cual constituye una herramienta para los propósitos de un sistema del cual incluso llega a especificarse que la posee, en términos de objetivación de su capacidad laboral (un producto vivo, de bajo consumo, que produce otros productos de forma económica).

A partir de Judith Butler, también puede hablarse de performatividad en términos de las sujetas mujeres y no sólo de la mujer. En este sentido, la disciplina para lograr una utilidad específica del cuerpo, así como su docilidad, al moldear al sujeto, lo hacen en términos de género y sexo, es decir, con base en una corporalidad, de acuerdo con funciones sociales. La performatividad, así entendida, refiere a “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (2002, p. 18); en otras palabras, la performatividad, que en su base es corporal, es el acto repetitivo mediante la cual el sujeto se subjetiva y se objetiva.

Así, se observa en Juana, a través de sus recuerdos y alucinaciones, un proceso performativo extendido a todas las esferas de las que es partícipe. Este produce una forma de disociación respecto a su propio cuerpo: es mente y deseo reprimido, que incluso puede ser heteronormativo en relación con una feminidad “legítima”, en un cuerpo únicamente productivo.

La cibernética, en más de un sentido, hace referencia a la relación entre Juana y la máquina. Juana no entiende ni conoce su propia corporalidad, porque no le pertenece. Es a través de la experiencia de su propia sexualidad, que la desesperación del encierro en este deber-ser la convierten en víctima sacrificial de un sistema económico que condiciona sus posibilidades de continuar existiendo. En este sentido, la autora contrapone la sexualidad y la conciencia en torno a la propia corporalidad a la sujeción propia de un entorno industrializado.

En torno a este tema, *Del cosmos las quieren vírgenes* establece también una diferenciación por género con base en una performatividad en clave de corporalidad y en relación con la tecnología. En primera instancia, propone una distinción entre mujer, hombre y extraterrestre, en la que la mujer, con ciertas características, posee las facultades para salvar a la humanidad de su desaparición. Esta competencia tiene bases únicamente biológicas: como se ha mencionado, Aldunate cae en la trampa de la diferencia y en un biologicismo indefendible en esta novela: si bien es la mujer la que tiene la capacidad de procrear a una especie (inseminada por el extraterrestre), es verdad que hace hincapié en sus posibilidades reproductivas e incluso el disciplinamiento de su cuerpo a través de la maternidad deviene en un deber-ser incuestionable. Aunque coloca a la par el extraterrestre, metáfora de una nueva masculinidad, y las competencias de la mujer, estas son diferentes y sí se relacionan con la crianza y la educación de infantes (ciudadanos del futuro).

La tecnología política aquí es clara y mucho más conservadora que en el caso de la *Juana y la cibernética*, que critica la concepción de amor romántico y la idea de una relación heterosexual como máxima aspiración femenina, mientras que esta obra los reafirma como “ideales”. En cuanto al uso de tecnología, como motivo propio del género literario, este aparece

en el extraterrestre, pero también en pasajes que se centran en la sexualidad (la inseminación), en la exploración y conciencia del propio cuerpo a partir de la relación que se establece entre la protagonista y la presencia.

Asimismo, en relación con la corporalidad, se relaciona en la obra fuertemente con la naturaleza, que, a su vez, refiere a la materialidad de la mujer, como realidad innegable y no cuestionada desde una perspectiva cultural. Esta relación simbólica es común, el raciocinio y la cultura son masculinos, mientras que un grado conceptual inferior corresponde a lo femenino, es decir, en contraposición, la corporalidad y la naturaleza. En *Del cosmos las quieren vírgenes*, sin embargo, la autora realiza un movimiento hacia lo que podría considerarse un protoecofeminismo: el respeto hacia la naturaleza y hacia la corporalidad, en su sentido de naturaleza, permitirían sentar las bases para una nueva civilización, a la par que establece que ese otro mundo, el de la ciencia, constituye un ámbito de acción que, por su fin último, “no es deseable” para “naturalezas sensibles”.

La relación entre tecnología y cuerpo también es primordial en el caso de la narrativa seleccionada de Angélica Gorodischer, aunque de forma más patente en *Bajo las jubeas en flor*, ya que el elemento de ciencia ficción primordial en *Kalpa imperial* es la transposición temporal. Así, se encontró que la tecnología política habla, en este caso, de capitales: se enfatizan la desposesión y la marginalidad para subrayar cómo se configura la alteridad (incluso menciona que el sur no es consciente de que forma parte del imperio, que conduce a pensar en la marginalidad como parte de esquemas de poder donde los símbolos y sus realidades son mutuamente determinantes). En todo caso, la tecnología política reflejada en la obra muestra una relación entre el discurso y sus implicaciones en los procesos simbólicos de configuración de una retícula de poder, que se extiende y fluctúa a lo largo de diversas sociedades arquetípicas, pero que se mantiene por medio de diferentes tecnologías (tecnología militar, la configuración de las ciudades, biopolítica y religión, son algunos de los ejemplos provistos por la autora).

Por otro lado, el contraste entre masculinidades en Gorodischer tiene lugar a través de la exploración de la corporalidad, principalmente en “Los embriones del violeta”: la liberación de una sexualidad heterosexual normativa produce un efecto de crítica sobre la masculinidad recalcitrante y hegemónica. Esta masculinidad, a su vez, se relaciona con una tecnología política en la obra de Gorodischer: es esta en la que se sustenta la estructura patriarcal de la Tierra, el capitalismo, el imperialismo y la milicia, así establece la relación entre corporalidad y logocentrismo occidental. En contraste, la exploración de deseos corporales de un orden que transgrede la heterosexualidad promueve un nuevo tipo de representación de los cuerpos, más allá del género, de forma fluida. En este sentido, mientras que Aldunate se queda en un ecofeminismo matriarcal que enfatiza las diferencias corporales y las entrona, Gorodischer coquetea con la teoría *queer*, ya que en todo caso aboga por una performatividad móvil, igualmente cercana a la naturaleza, al reconocer en la corporalidad un puente hacia un mundo otro.

Finalmente, en *Los mundos que amo* y *Fábulas de una abuela extraterrestre*, Daína Chaviano también recurre a la relación entre corporalidad-posición social-historia y corporalidad-autoconciencia-liberación, particularmente a partir de la memoria “genética”. Ambas relaciones están ligadas a la tecnología política, pero al igual que en el caso de Gorodischer, se encuentran en un juego de oposición. La tecnología política hegemónica alude, en la novela, a la reclusión o la inmovilidad por límites y medidas de control impuestos. Mientras que lo que podría denominarse una contratecnología, que va de la mano con el motivo tecnológico de la novela (viajes en el tiempo), refiere, al igual que en las novelas anteriores, a la apropiación de la corporalidad, propia e histórica, de forma vinculativa, como medio de resistencia, a través de la conciencia y el conocimiento sensible del otro.

Las tres autoras enfatizan el elemento de la conciencia corporal como forma de reconfiguración de la identidad o, por lo menos, de oposición explícita a las formas de control, dominación, apropiación y disciplinamiento de un contexto. No obstante, los focos temáticos específicos de cada obra se resumen en la tabla a continuación:

Cisma fundacional					
Elena Aldunate		Angélica Gorodischer		Daína Chaviano	
<i>Juana y la cibernética</i>	<i>Del cosmos las quieren vírgenes</i>	<i>Bajo las jubeas en flor</i>	<i>Kalpa imperial</i>	<i>Los mundos que amo</i>	<i>Fábulas de una abuela extraterrestre</i>
Fe en las posibilidades de la la ciencia, ruptura con uso hegemónico e idea de progreso.					
Disciplinamiento del cuerpo femenino en procesos de subjetivación (mujer obrera).	Disciplinamiento del cuerpo femenino en procesos de subjetivación (por medio de la maternidad).	Capitales como tecnología para la desposesión y la marginalidad.	Categorías diferenciadoras como base de dispositivos de poder clasificatorios.	Memoria genética como tecnología corporal para conectar presente, pasado y futuro.	
Múltiples opresiones: cuerpo servil y cuerpo obrero (dócil y útil).	Mujer: énfasis en su capacidad reproductiva y supuestas cualidades innatas de cuidado.	Performatividad liberadora y opresora.	La ciudad como tecnología que significa tanto al individuo como al colectivo.	Corporalidades diferenciadas en términos de "masculino y femenino".	Corporalidades y géneros antihegemónicos.
Disociación entre el cuerpo y su deber-ser.	Corporalidad y naturaleza asociados a lo "femenino".	Cuerpo masculino que encarna la tecnología política de sistemas patriarcales (dictaduras, regimientos militares).	Tecnologías de disciplinamiento por medio de la vulneración corporal.	Posición situada para ampliar límites epistemológicos.	Indiferenciación entre cuerpo y mente (cuerpo pensante, mente sintiente).
Subhilos discursivos (focos temáticos)					

Ilustración 8. *Cuerpo y tecnología, focos temáticos en el Cisma fundacional.*

2.2. Crisis de fin de siglo: de la materialidad al cuerpo etéreo

La *Crisis de fin de siglo* utiliza la corporalidad, en su intersección con la tecnología, de dos formas:

- a) al igual que en etapas anteriores, se observó una yuxtaposición entre el cuerpo como repositorio ideológico de una época y el cuerpo como medio de sublevación e inversión de esquemas de poder, desde la reconfiguración de la subjetividad histórica;
- b) la inmaterialidad del cuerpo, o su nexa con el éter, como recurso para significar el desanclaje (a una memoria, a un territorio, a una lengua) como producto de las consecuencias del proyecto civilizatorio occidental y como una advertencia de la posibilidad de las posibilidades de cataclismo, pero también como un medio para superar binarismos de género (aunque la atención en este aspecto es poca).

Hay que recordar que estos textos tienen un tono catastrofista, a la par que esperanzador, al haber sido escritos a final del siglo XX en plena crisis de la modernidad y de frente al cambio de siglo.

En primer lugar, aquellos fragmentos discursivos de *Cielos de la Tierra* que permitieron observar la representación de la corporalidad refieren a esta de dos formas: si bien la sexualidad o la inversión genérica no es el medio de subversión que se utiliza en esta novela, a diferencia de la era anterior, sí lo es la escritura desde la subjetividad y la narración que de las circunstancias sociales (ficcionalizadas) hacen dichas voces: una voz que se encuerpa en la escritura, desde el proyecto escritural de la autora, así, se puede afirmar que se trata de una escritura corpórea y en primera persona.

Al respecto, se colocan en primer plano las voces de un hombre indígena del siglo XVI, una mujer del siglo XX y un ente posthumano. Unidas a dichas voces se encuentran los mencionados relatos de violaciones, apropiación de la corporalidad de la mujer indígena, procesos sociales de clasificación que atraviesan el cuerpo y desposesión por los mismos motivos; así como procesos migratorios y de mestizaje, mercantilismo y capitalismo ligados a racialización y clasificación por género según una normativa heteropatriarcal, entre otros. Las crónicas se escriben desde un cuerpo, atravesado por la ideología de una época o el discurso dominante, y esa escritura es la ruptura con la normatividad.

Más allá de lo anterior, el diálogo que se produce entre los textos permite establecer un nexo desde las subjetividades de alteridades desautorizadas por la historia, como se ve con detenimiento en otros apartados, y el olvido: ¿Qué cuerpos recupera la escritura histórica como materia simbólica que trasciende su propio tiempo? En este sentido, se encuentra presente la advertencia: la corporalidad está ligada a una identidad y la corporalidad también está anclada a la escritura y el lenguaje, en su materialidad y como tecnología, pero está puede variar de acuerdo con la conceptualización que se tenga del cuerpo. Es decir, el objetivo último tendría que ser no

sólo una revaloración de las identidades, sino también y, en consecuencia, la reconceptualización de corporalidades y subjetividades.

Mientras que, *En otras dimensiones*, el motivo tecnológico empleado sirve para mostrar nuevamente una corporalidad sujeta por determinismos de orden histórico. El cuerpo, no obstante, es sinónimo de gozo y libertad, si le es posible librarse de tales determinismos socioculturales, e incluso en oposición a ellos (en ciertos textos, incluso como forma de refuerzo de una masculinidad o una feminidad, como en “El centauro” y “El anillo”). Lo anterior, se observó, es particularmente palpable en “Las almas” y en el cuento que da título a la antología: la corporalidad tiene límites impuestos por preconcepciones sexogenéricas, que varían a lo largo del tiempo, pero que, en el caso del logos occidental, se basan en la desigualdad: aunque cada cuerpo debe gozar de acuerdo con normas para cada género, los límites masculinos y femeninos son distintos (en el libro, la sexualidad y gozo femeninos son menores, deseados o nulos, mientras que la masculinidad se fija también por medio de la cosificación del otro feminizado). Esta desigualdad, establece Dornbierer, provoca que el cuerpo se consuma, se subsuma a limitantes que impiden el libre goce de las relaciones entre seres humanos (incluso para quienes tienen permitido mayores posibilidades de expresividad corporal, es decir, sujetos masculinos). En un tono quizá un tanto cursi, los relatos hablan de la búsqueda del placer (por medio del cuerpo, del arte e incluso de la comida y las sustancias, en “Pastelería vienesa”) como eje de nuevas identidades, que, a su vez, den pie a un nuevo proyecto civilizatorio.

Estos subhilos discursivos se pueden esquematizar, en términos muy sencillos, en el siguiente organizador gráfico, en el cual se observa que, en ambas obras, se comparte la idea de la propia escritura como medio material de la creatividad y la memoria compartida, que equivale a un cuerpo que se extiende en todas direcciones del tiempo y el espacio:

Crisis de fin de siglo		
Hilo discursivo: Cuerpo y tecnología	Manú Dorbierer	
	<i>En otras dimensiones</i>	
	Carmen Boulosa	
	<i>Cielos de la Tierra</i>	
	El cuerpo como repositorio ideológico de una época	
	Subjetivación de la escritura desde una corporalidad situada.	
Cuerpo sensible (creativo) vs. Cuerpo insensible (dócil)	Heteronorma que disciplina y clasifica a los cuerpos.	
Escritura como cuerpo compartido trans-espacial.	Escritura como voz corporéa.	
Subhilos discursivos (focos temáticos)		

Ilustración 9. Cuerpo y tecnología, focos temáticos en la Crisis de fin de siglo.

2.3. Era de la biotecnopolítica: del control sobre el cuerpo al cuerpo virtual

A diferencia de las etapas anteriores, las novelas de la *Era de la biotecnopolítica* son más bien pesimistas: el control que la tecnología tiene sobre la sujeción de los cuerpos es absoluto. Se dice que el momento en que mejor funciona una ideología es cuando no es notoria, cuando pasa completamente desapercibida y es asimilada como si se tratara de sentido común (Althusser, citado por De Lauretis, 2024). En términos generales, esta es la idea en que se basan estas novelas y que reveló el análisis previo: la globalidad, la tecnología igualadora y la anulación de las diferencias son mecanismos recientes que ocultan, velan, los procesos de clasificación y violencia, pero que los mantienen en funcionamiento, en el entramado de una interdependencia entre construcción de conocimiento, comunicación, mercado y vida privada y pública.

La relación más patente entre tecnología y cuerpo como objeto del discurso científico se encuentra en *Las constelaciones oscuras*. En el caso de esta categoría, el cuerpo es sometido a las tecnologías de finales del siglo XIX y principios del XX para su clasificación, domesticación y

apropiación, con fines de explotación territorial, justificada con el argumento de una supuesta superioridad cultural del hombre imperialista. El contraste también es una herramienta útil en este texto: hombre blanco y mujer indígena; nuevamente, civilización y barbarie; cultura y naturaleza. Tal proceso de dominación se da a través de mecanismos corporales, en el que también se produce un contraste: el cuerpo que somete y el cuerpo sometido, dentro de la misma dicotomía significativa. Asimismo, el cuerpo y la tecnología también están unidos a través de la sexualidad: las experiencias sexuales se mezclan con el interés masculino por la ciencia, con lo que se insinúa que la ciencia es una exacerbación del deseo masculino de dominación (entendiéndose “masculino” no como inherente a una corporalidad, pero históricamente encarnada por una en específico). Por último, la corporalidad constriñe a las voces femeninas como un punto material de enunciación desprovisto de prestigio, lo que reafirma su cosificación.

Un último aspecto de esta novela se dirige a mostrar el control absoluto de la población, por medio de la posesión de sus datos biométricos, por parte de los mercados/gobiernos globales: se trata de la posesión absoluta del cuerpo y especulativa debido a su valor en el mercado, en ello, la diferencia en su clasificación radicaría en el valor de los datos de una u otra persona, en términos de consumo y venta. En términos generales, la autora reproduce de manera clara una intersección entre cuerpo y discurso, como base de realidades socioculturales y de modos de subjetivación.

Kentukis, a su vez, no propone tampoco una realidad futurista y se acerca también al concepto de globalidad tecnológica, para el ocultamiento refinada de los procesos de clasificación: la virtualidad aparenta dotar a las personas de una interfaz en la que todos son iguales, la corporalidad desaparece en el anonimato o bien, es sustituida por mecanismos tecnológicos, donde no desaparecen los mecanismos de control y disciplinamiento, pero mutan. A la par, la web se convierte en una red de tráfico, de la que todos son partícipes. En general, la corporalidad y la tecnología se funden, los dispositivos pasan a ser uno con su propietario. A este respecto, Schweblin pregunta: ¿Quién posee a quién? ¿Quién mira a quién? ¿Quiénes son vistos y quiénes

ven? La vigilancia se vuelve global, las diferencias no desaparecen, pero sí las fronteras y el cuerpo del otro es cada vez más barato, y se consume vorazmente, como un souvenir o comida rápida. En resumen, tales tecnologías, o referencias tecnológicas, se adecúan a procesos actualizados para la disciplina y el control del cuerpo, se crean nuevas subjetividades; sin embargo, los esquemas de clasificación precedentes se mantienen, aunque con actualizaciones de *software*.

Como puede observarse, la focalización específica de este hilo discursivo en la *Era de la biotecnopolítica* es la siguiente:

Era de la biotecnopolítica		
Hilo discursivo: Cuerpo y tecnología	Pola Oloixarac	
	<i>Las constelaciones oscuras</i>	
	Samanta Schweblin	
	<i>Kentukis</i>	
	Control de la tecnología y sujeción absoluta de los cuerpos	
	Matriz binaria de la epistemología y la ciencia, y su correspondiente comprensión del cuerpo.	Control y explotación de los cuerpos desde la mirada vigilante y voyeurista.
Cuerpo exotizado, utilizado y condicionado a espacios generizados.	Fusión entre el espacio digital, la máquina y el cuerpo.	
Cuerpo y tecnología unidos por medio de la sexualidad.	Vigilancia global y anónima fija en los cuerpos.	
Subhilos discursivos (focos temáticos)		

Ilustración 10. Cuerpo y tecnología, focos temáticos en la Era de la biotecnopolítica.

3. Contramemoria y memoria: sobre la reconfiguración simbólica de la historia

Este hilo discursivo vincula los hilos anteriores, así como sus correspondientes focos temáticos, al referir a la manera en que la ciencia ficción escrita por mujeres funciona como un contradiscurso, que, a su vez funciona como un dispositivo de reflexión histórica, de memoria y, en ocasiones, de contramemoria, es decir, en oposición a la gran historia y a la perspectiva desde la cual se impone una versión de esta, de acuerdo con los diferentes contextos de producción.

Aunque no muy empleado, el concepto de contramemoria, que, como se estableció anteriormente, se recupera desde Vladimir López (2013), ya que crea un puente entre este y el concepto de genealogía de Foucault y de ginealogía como reformulación de la genealogía en términos de recuperación de un matrilineaje, sirve para dar cuenta de las novelas como contradiscursos que se valen de la ficción para resistir a la continuidad histórica de la oficialidad, en otras palabras, se considera que las obras aquí revisadas, dadas sus características, impugnan tal continuidad histórica. Si bien su intención primordial no es constituir un texto narrativo de orden histórico, sí funcionan como contranarrativas e incluso llevan a cabo una objeción a la gran historia o, bien, en algunos casos, a la historia del que fuera su tiempo presente. Así, se encontró que en sí mismas constituyen un mecanismo ge/ginealógico, es decir, un saber que “se sitúa en el ámbito de las luchas” (Castro, posición 5929), en este caso, en específico, de la lucha de las mujeres, sean feministas o no, por un espacio escritural, desde el cual observar y reconfigurar su realidad.

Aunque, debido a que el corpus es bastante limitado, no puede hablarse de la característica de la reconfiguración simbólica de la historia como una característica propia de la ciencia ficción escrita por mujeres en Latinoamérica, pero sí ha sido posible observar un interés particular por la historia, en relación con una postura crítica sobre el proyecto civilizatorio occidental.

3.1. Cisma fundacional: la mirada que reformula la realidad presente e histórica

Más allá de la caracterización elaborada en párrafos anteriores, es necesario enfatizar que, a través de la reproducción ficcionalizada de las diferencias que se inscriben en el cuerpo y que se trasladan y derivan de la tecnología política, las novelas de este periodo quizá sean las que se enfrentan a entornos más restrictivos, al menos con violencia más abierta: dictaduras (Chile) y regímenes militares (Cuba), o los periodos inmediatamente posteriores a las mismas (Argentina). Además, estos textos hablan de un antes y un después, y hasta de un retroceso. En otras palabras, los textos son en sí mismos un testimonio de la postura escritural, esta no sólo se refiere a una cuestión del género, sino también a las vicisitudes históricas que enfrentaron las autoras.

Respecto a sus textos, su postura discursiva es la que constituye un mecanismo de contramemoria: el cuento *Juana y la cibernética* es la visión de una mujer respecto a la conformación de una nueva sujeta histórica; mientras que en *Del cosmos las prefieren vírgenes* también hay, velada, una posición contundente sobre la constitución social. De carácter más particular o más generalistas, son observaciones ficcionalizadas sobre sus circunstancias socioculturales, y, por tanto, de utilidad para la revisión de hilos históricos desde una perspectiva genealógico-discursiva.

Sobre Angélica Gorodischer, *Opus Dos (1967)*, por ejemplo, observa la violencia de un golpe de estado y pone sobre la mesa una crítica por medio del empleo de la metáfora del cataclismo nuclear (Cisternas, 2015, recuperado del estado del arte). Más allá de lo anterior, además de Boulosa, Gorodischer es la autora que recurre con mayor frecuencia a la reconfiguración histórica a partir del planteamiento de mundos alternos, por medio del empleo de dos estrategias: la contraposición y contraste de perspectivas (por ejemplo, femenina-masculina), y la inversión de esquemas simbólicos (colocar en primer plano aquellos conceptos que, en una jerarquía semántica, se encuentran en segundo término). Estas visiones tratan de representar periodos específicos en la conformación de procesos de diferenciación y segregación,

e incluso corrupción, que han conformado el presente, los cuales constantemente adquieren formas propias de regímenes militares y dictaduras, en correspondencia con la propia referencialidad de la autora.

Por su parte, Daína Chaviano recupera en su obra esta característica (incluso la lleva más allá), hasta la actualidad y mezcla el testimonio de una época con una ficcionalización del pasado desde perspectivas supeditadas a un aislamiento o a restricciones a las que se busca una respuesta y una salida; para ello, recupera elementos históricos, mitológicos, mágico-religiosos, cotidianidades y subjetividades que quedan fuera del radar de la historia oficial, o que han sido objeto de la curiosidad de la *seudo*-ciencia y espectacularizadas en un sentido vertical de inferioridad construida, como la propia perspectiva femenina y joven, la visión de las aves (humanoides) o de magos, brujas y otras miradas no normativas (como sí lo serían las del historiador o el militar). Así, la ciencia ficción de esta autora, al igual que en casos anteriores, tiene una función genealógica, en el sentido que le da Marchese, y constituye un acto de contramemoria, de construcción *ge*/ginealógica.

Asimismo, la referencialidad de estas autoras está marcada por las características muy específicas de su tiempo, algunas recuperan sucesos a gran escala, mientras que otras lo hacen desde la conformación histórica de subjetividades muy específicas (la obrera, la madre), pero refuerzan la capacidad de la escritura para intervenir en un orden simbólico histórico. En el caso de Chaviano, esta capacidad disruptiva da lugar al vínculo por medio de la memoria, lo que se observa en la siguiente tabla, en que se organizan los focos temáticos y permite compararlos:

Contramemoria, memoria e historia en el Cisma fundacional	Elena Aldunate		Angélica Gorodischer		Daína Chaviano	
	<i>Juana y la cibernética</i>	<i>Del cosmos las quieren vírgenes</i>	<i>Bajo las jubeas en flor</i>	<i>Kalpa imperial</i>	<i>Los mundos que amo</i>	<i>Fábulas de una abuela extraterrestre</i>
	Escritura como procedimiento discursivo de memoria y contramemoria.					
	Referencialidad anclada en procesos y cataclismas históricos.					
	Contextos y sus subjetividades (la fábrica, la familia).	Contexto bajo discursos dominantes en torno al progreso, la ciencia y la diferencia sexual.	Memoria en contraposición a la historia como tecnología de verdad.	Epopeya del poder.	Conocimiento del otro a partir de la interiorización de una historia compartida.	
	Recuperación de discursos sobre el deber-ser femenino.	Referencialidad a un orden fijo de identidades y funciones sociales.	Contraposición y contraste de perspectivas.		Memoria como vínculo.	

Ilustración 11. Contramemoria y memoria, focos temáticos en el Cisma fundacional.

3.2. Crisis de fin de siglo: recuperación simbólico-ficticia de la memoria alterna

Las obras de *Crisis de fin de siglo* no son tan pesimistas como podría pensarse, dado el momento en que fueron escritas y el desencanto que muestran por el proyecto civilizatorio occidental, que parece extenderse desde el periodo anterior y al posterior. El fin de siglo también implicó un nuevo comienzo, aunque las autoras no tienen fe en dicho proyecto civilizatorio, en la reconstrucción de momentos históricos que realizan, tratan de deconstruirlo y desnaturalizar sus verdades, en lo que podría considerarse la propuesta de construcción de un régimen de verdad y de un proyecto alterno, que están constituidos por la recuperación de otras miradas no hegemónicas (aunque no hay que olvidar que están configuradas desde la mirada autoral).

En otras palabras, estas perspectivas y subjetividades, formas alternativas de conocimiento, subversión de las formas de poder y apropiación y reconfiguración de dispositivos (como puede serlo una crónica) son esquemas de comprensión de la realidad que se alzan como propuestas fundadoras de una nueva sociedad. Más allá de cuestiones que se abordaron anteriormente, tanto *Cielos de la Tierra* como *En otras dimensiones* se caracterizan por un punto que las diferencia de las obras de otras etapas: aunque explícitamente didácticas, especialmente *Cielos de la Tierra* dado el academicismo que no logra rehuir, enfatizan, en una etapa de crisis,

que es posible transgredir las determinantes históricas, no sólo desde una perspectiva individual, sino a través de la suma de subjetividades, desde un procedimiento de re-escritura y lucha consciente contra el olvido, que constituyen formas de adhesión (involuntaria) a un régimen en decadencia.

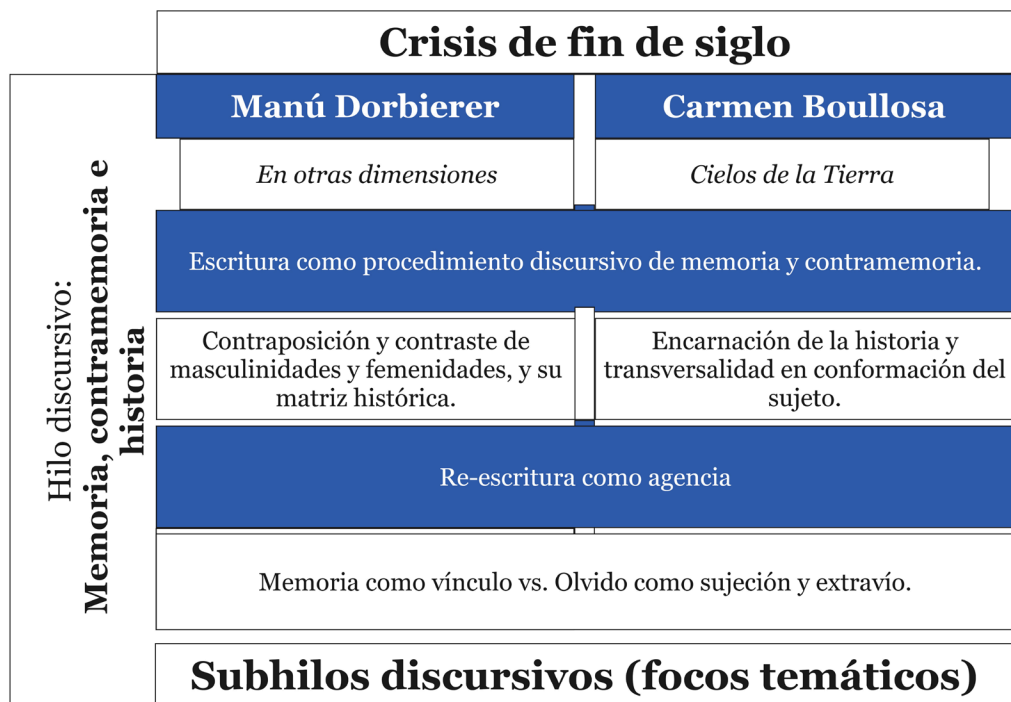


Ilustración 12. Memoria y contramemoria, focos temáticos en Crisis de fin de siglo.

3.3. Era de la biotecnopolítica: reconstrucción crítica del proyecto civilizatorio occidental y su actualidad

Sin duda, la novela más académica de las obras revisadas es *Las constelaciones oscuras*, incluso por encima de *Cielos de la Tierra*, a tal grado que conjuga una visión histórica sobre los procesos de dominación con la ciencia e imita su lenguaje. No se posiciona en la perspectiva de las subjetividades, es decir, la primera parte no es protagonizada por la mujer indígena; la segunda tampoco lo es por algún representante ficticio de la otredad; en la tercera, se le da voz a una mujer en la medida en que históricamente se ha ido incorporando a la ciencia y a la construcción del discurso científico. Es decir, a diferencia de las obras anteriores, utiliza como recurso una posición

de autoridad, para mostrar lo que acontece desde la misma. Aunque se ve a través de sus ojos, las representaciones de la realidad son descritas de tal forma que el hecho de que las alteridades no tomen la voz permite una apreciación terminante de los procesos de proyecto civilizatorio occidental. La recuperación que realiza la novela de elementos históricos, en este sentido, sí consigue un fin acorde al concepto de contramemoria; esto es, a diferencia del discurso científico, económico o político no se glorifican los logros de la ciencia por su aparente relación con un concepto truncado de progreso, sino que *Las constelaciones oscuras* explícitamente opone las descripciones de las consecuencias sociales de la ciencia positiva a dicho discurso.

En contraste, *Kentukis*, en su planteamiento costumbrista de la era de la biotecnopolítica, es una ventana para asomarse a la virtualidad en una ficción que no llega a ser, ni se lo propone, de carácter prospectivo, sino que es una versión exploratoria del presente: las diferencias siguen existiendo, la violencia se traslada a esos ámbitos de apariencia segura y la realidad cultural, política, económica y persona se compone al menos de un entorno adicional, que es vigilado por todos y regulado por el mercado. En términos generales, es una advertencia contra discursos actuales, contra mecanismos de disciplina recientes y nuevos dispositivos de control, cuyos alcances no se alcanzan a ver todavía, aunque los augurios no sean favorables. En este sentido, se contrapone al discurso hegemónico y funciona como un testimonio escritural, a nivel sincrónico, a diferencia de la novela anterior, que es tanto diacrónica como sincrónica y, en este sentido configura una historia del tiempo presente.

Era de la biotecnopolítica		
Hilo discursivo: Memoria, contramemoria e historia	Pola Oloixarac	
	<i>Las constelaciones oscuras</i>	
	Samanta Schweblin	
	<i>Kentukis</i>	
	Escritura como procedimiento discursivo de memoria y contramemoria.	
	Historia y discurso científico como medios de dominación	Observación costumbrista de la cotidianidad globalizada y digital.
	Texto como testigo de un futuro inevitable y en proceso.	
	Diacronía y sincronía: el tiempo presente.	Sincronía: vigilancia y mercado.
Subhilos discursivos (focos temáticos)		

Ilustración 13. Memoria y contramemoria, focos temáticos en la Era de biotecnopolítica.

Continuidades, discontinuidades y rupturas

Los hilos inicialmente propuestos como detonadores de la agencia en las obras, es decir, que reconfiguraban las categorías iniciales, se mantienen en los tres periodos, pero con diferente predominancia: mientras que la intervención, desplazamiento o rejuego de las representaciones sexogenéricas fue el recurso privilegiado en el *Cisma fundacional*, este pasará a pasar a un tercer plano en *Crisis de fin de siglo* y a un segundo lugar en la *Era de la biotecnopolítica*. Respecto a las tecnologías y los cuerpos en tensión, es centran en esta última era, centralidad que viene de un desarrollo paulatino, ya que en el *Cisma* aún se evocaba el aspecto benéfico de la tecnología. Finalmente, la reconfiguración de categorías históricas desde la memoria y la contramemoria, a partir del propio dispositivo literario, es una constante en los tres periodos, lo que implica una preocupación central que se ha extendió, por lo menos en el corpus, a lo largo de 55 años (desde 1963 hasta 2018), y que se observa en otras obras recientes del nuevo *boom* latinoamericano, como el *Invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza, o *Falla humana* (2023),

de Diamela Eltit, que desde el archivo o desde el día a día desarticulan una realidad de violencia y desigualdad con raíces profundas, pero en el tiempo presente.

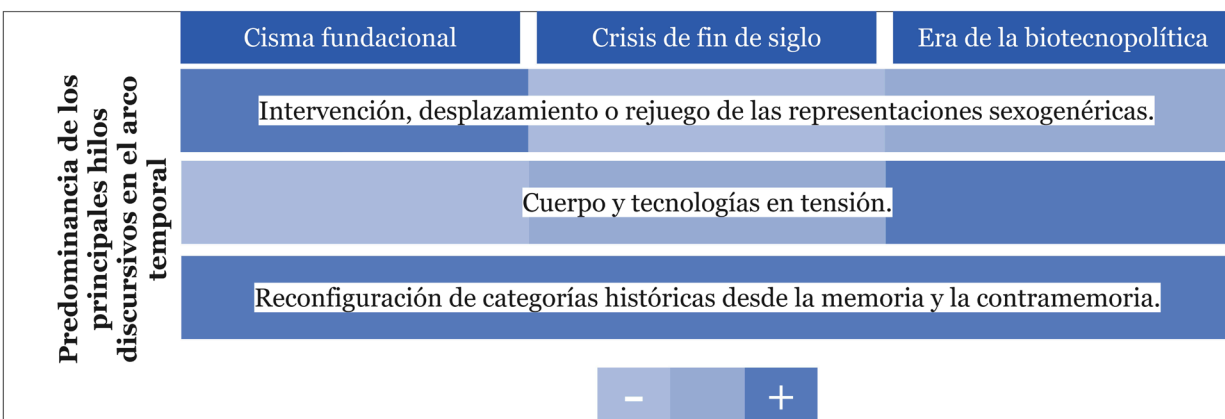


Ilustración 14. Predominancia de los principales hilos discursivos en cada etapa del arco temporal

Por otro lado, no hay manera de negar que, incluso si son propositivas y constituyen en sí mismas dispositivos para el viaje espaciotemporal, las obras pertenecen a su época en más de un sentido: más allá de las interdiscursividades, que exponen relaciones intertextuales que se prolongan a lo largo del tiempo, con sus respectivas transformaciones contextuales, también exhiben las fisuras en un orden aparentemente heterogéneo. Si bien es verdad que las autoras se ajustan en cierta medida a tendencias ideológicas de su época, también es cierto que tales tendencias sí demostraron una relación discursiva, crítica en ocasiones, con una visión contrahegemónica, esto es, se oponen, critican o cuestionan los procesos clasificatorios y de diferenciación social, ya sea desde la revisión de la historia, la problematización desde el género o el cuestionamiento al conocimiento positivo, o mejor dicho desde los tres ejes, pero con énfasis particular en alguno.

Pensar la resistencia y la rebelión en términos de una revolución absoluta es limitar las posibilidades de acción a eventos específicos, como si detrás de ellos no hubiera existido un proceso histórico de debilitamiento de las estructuras. En otras palabras, las obras son resistencias y rebeliones desde el discurso, atravesadas por discursos de su época y por sus coyunturas, que incluso pueden llegar a reproducirlos o a negociar con ellos desde posiciones limitadas de acción, lo que no les resta valor, sino que las complejiza y las sitúa en un marco más

amplio de relaciones interdiscursivas en tensión. Las obras analizadas, lo cual no fue parte de la hipótesis, realizan ejercicios metatextuales en los cuales proponen a la propia escritura como herramienta de reconfiguración simbólica, que desestabiliza, desde la creatividad los propios cimientos del pensamiento y de la organización social (el texto creativo al centro cuestiona la función de otros textos). Este rasgo posiblemente sea el hilo más significativo que une las propuestas de las autoras a lo largo de las tres eras, ya que constituye un posicionamiento político explícito en torno a la labor creativa y su valor social.

De la utopía a la distopía: sobre la función política de la ciencia ficción escrita por mujeres entre 1963 y 2018

Ante la desilusión por el proyecto civilizatorio occidental, la ciencia ficción escrita por mujeres, al menos los textos aquí revisados, mantienen una postura política más bien contrahegemónica, en mayor o menor medida y reflexionan de forma propositiva en torno a su propio contexto y el futuro. De esta manera, a lo largo 55 años, han empleado la ciencia ficción como medio para construir nuevas sociedades, recuperar subjetividades e identidades de la alteridad, deconstruir el género y otros procesos de clasificación, desde su posición histórica y en algunas ocasiones, en contraposición a entornos políticos incluso totalitarios.

Sin embargo, el subgénero en que se expresan tales inconformidades también es relevante, ya que proveen información en torno a la manera en que se configuran los discursos respecto a las posibilidades de cambio que ofrece o que se vislumbran en torno al propio contexto. Como se revisó en el marco teórico, la utopía y la distopía han sido consideradas modalidades de pensamiento filosófico, empleadas para teorizar sociedades posibles o bien, para señalar los fallos en los sistemas socioculturales a los que hagan referencias. En este sentido, la utopía más conocida y que da nombre al género es la obra de Tomás Moro, la cual fue publicada en el siglo XVI y plantea un estado con igualdad de condiciones y, por tanto, de posibilidades de felicidad para todos sus habitantes. En caso contrario, las distopías aparecen, tal cual se entienden en la

actualidad, hasta principios del siglo XX. Entre las más conocidas, se encuentran *1984*, de George Orwell, o *Mundo feliz*, de Aldous Huxley. Aunque las interpretaciones son variadas, ambas tratan sobre estados totalitarios y reflejan, de manera crítica, las circunstancias sociohistóricas de ciertas naciones-estados durante momentos específicos del siglo XX. En ambos casos, sean tratados filosóficos o novelas, se especula en torno a las posibilidades de la sociedad, ya sea en tono crítico o idealista, con visiones totalitarias en ambos lados del espectro.

Las obras aquí revisadas, al igual que muchas obras de ciencia ficción, se pueden emparentar con una proposición o reflexión social que trasciende los límites del género hacia la utopía o la distopía, y se abstienen de totalitarismos, lo que también reconfigura los límites del pensamiento filosófico. Esto, además, permite establecer de forma más precisa su relación política con el contexto de producción o, más específicamente, con las tecnologías de construcción de subjetividades de su tiempo.

De esta forma, dadas las características de las obras, las obras se pueden clasificar, de acuerdo con el grado de optimismo que guarden respecto al proyecto civilizatorio occidental, de la siguiente manera:

Tabla 9. Caracterización de cada periodo: ¿Utopía o distopía?

Periodo	Obra	Características	Subgénero
Cisma fundacional	<i>Juana y la cibernética</i> , Elena Aldunate.	<ul style="list-style-type: none"> • Pesimista respecto a la idea de progreso vigente. 	Distopía
	<i>Del cosmos las quieren vírgenes</i> , Elena Aldunate.	<ul style="list-style-type: none"> • Optimista respecto a la idea de progreso. • Propuesta de matriarcado que se escinde del patriarcado, como dos espacios contingentes, pero independientes. 	Utopía
	<i>Kalpa Imperial</i> , Angélica Gorodischer.	<ul style="list-style-type: none"> • Optimista respecto a las posibilidades de cambio desde el Sur. • Pesimista respecto al logos occidental (del Norte). • Precisa necesidad de inversión de la pirámide de poder. 	Distopía/utopía
	<i>Bajo las jubeas en flor</i> , Angélica Gorodischer.	<ul style="list-style-type: none"> • Optimista respecto a las posibilidades de la ciencia (motivo científico expresado) 	Distopía/utopía

		en términos positivos en relación con posible bien para la humanidad, si se emplea desde una perspectiva sensible).	
	<i>Los mundos que amo</i> , Daína Chaviano.	<ul style="list-style-type: none"> • Optimista respecto a las posibilidades de la ciencia, también desde una perspectiva sensible y vinculativa. 	Utopía
	<i>Fábulas de una abuela extraterrestre</i> , Daína Chaviano.		Utopía
Crisis de fin de siglo	<i>En otras dimensiones</i> , Manu Dornbierer	<ul style="list-style-type: none"> • Pesimista respecto al proyecto civilizatorio occidental. • Optimista respecto a la capacidad de agencia y las posibilidades que ofrece de construir una mejor sociedad. 	Distopía/utopía
	<i>Cielos de la Tierra</i> , Carmen Boullosa		Distopía/utopía
Era de la biotecnopolítica	<i>Las constelaciones oscuras</i> , Pola Oloixerac.	<ul style="list-style-type: none"> • Pesimista respecto al PCO. Sin posibilidades de cambio. • Testimonio no prospectivo. 	Distopía
	<i>Kentukis</i> , Samanta Schweblin.		Distopía

En otras palabras, se encontró que el *Cisma fundacional* está compuesto en su mayoría por obras utópicas, con excepción de *Juana y la cibernética* (distopía). Esto implica que, aunque se ha comprobado que existe una negociación discursiva respecto a su entorno, esta se refiere sobre todo a circunstancias socioculturales particulares, no así a todo el proyecto civilizatorio occidental y, por supuesto, no a la ciencia y sus regímenes de verdad. En esta etapa, los elementos tecnológicos propias de la ciencia ficción son viaductos para la salvación de la humanidad (como una racionalidad masculina más pacífica y en contacto con la naturaleza, en *Del cosmos las quieren vírgenes*). De esta forma, las autoras negocian con un orden ya existente y adoptan sus propias herramientas para la reconfiguración social, lo que revela más bien una postura reformista que un total distanciamiento respecto a sus circunstancias contextuales.

Mientras que en *Crisis de fin siglo*, las obras contraponen dos formas de pensamiento: como se ha visto, el contraste sirve para exacerbar la idea de decadencia del proyecto civilizatorio occidental, que en estas obras es relacionado con una distopía: los procesos de clasificación

inherentes al logos occidental constriñen el desarrollo libre de la humanidad. Así, a este proyecto civilizatorio, oponen una utopía: ya sea la inversión de poderes a través de la reconceptualización de subjetividades, a partir de la reconfiguración histórica por medio de la memoria (*Cielos de la Tierra*), o a través de la capacidad de agencia y la creatividad (*En otras dimensiones*).

Finalmente, las novelas más recientes presentan un panorama totalmente distópico: no hay forma de escapar del ojo que todo lo ve, del *gran hermano*, que ha extendido sus tentáculos digitales en todas direcciones y, por tanto, es capaz de controlar cada aspecto de la vida humana, incluso los biológicos. Estas distopías se ven exacerbadas por la conjunción entre mercado y tecnología, que, de forma aparentemente inocente, se introduce como un virus a la vida privada, de manera global.

Este acontecer de la ciencia ficción escrita por mujeres, se representa en una línea temporal de la siguiente forma, donde incluso se muestran tensiones, introducidas principalmente por *Juana y la cibernética*:

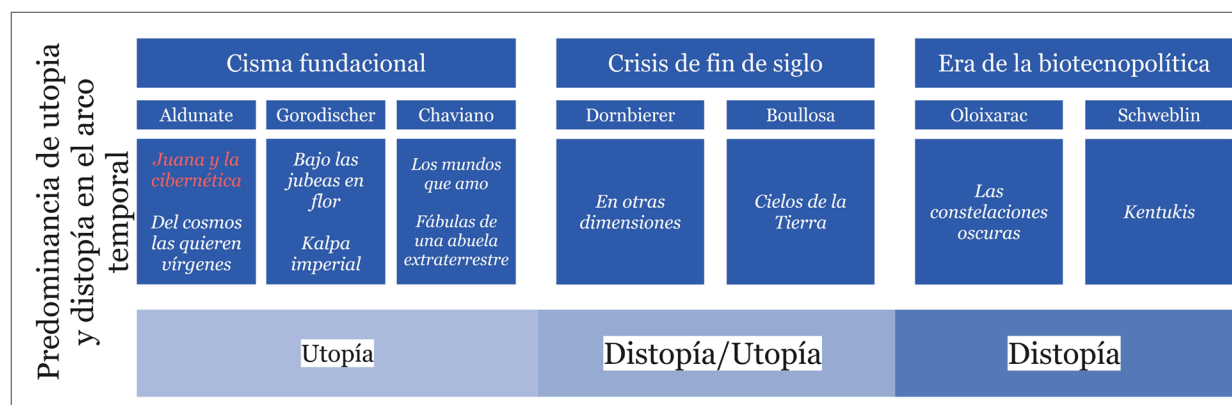


Ilustración 15. Arco temporal: De la utopía a la distopía 1963-2018.

Si bien resulta interesante que, a lo largo de 55 años, la ciencia ficción muestre un movimiento que transita de la utopía a la distopía, el corpus no es suficiente para asegurar que se trate de una constante, pero sí para el análisis comparativo entre las obras de cada periodo realizado en los capítulos previos, que muestran regularidades y transformaciones entre las mismas. Las obras hablan de su contexto y habría que preguntarse, en tesis posteriores, qué

especifican de la época contemporánea las obras actuales, que se dialogan con su contexto de forma sobrecogedoramente pesimista.

En su libro *Distopías patriarcales*, Alicia Miyares (2021) relaciona el concepto de distopía con la realidad sociopolítica actual y, particularmente, con la situación de las mujeres: la política se obstina en su neutralización desde el mismo discurso de igualdad que se observa en las novelas, lo que podría extenderse a cualquier subjetividad feminizada. Así, la autora relaciona la autoridad patriarcal con el Ministerio de la Verdad, de la novela de George Orwell, cuya consigna era “la libertad es la esclavitud” (2021, p. 21). Las mujeres que escribieron las obras aquí compendiadas escriben en contraposición a dicho ministerio, cada vez más presente y blindado, aunque más tensionado: escriben contra las dictaduras militares que justificaban el genocidio como “limpiezas” o “actos de defensa de la nación”, o las consecuencias históricas generales de un proyecto civilizatorio sustentado en la diferenciación, o bien el neoliberalismo global y la biotecnopolítica como monstruo hipermutado de los residuos nucleares, los plásticos que ya forman parte del torrente sanguíneo, el sufrimiento global y el poder centralizado. El ministerio es claro: está presente en cada una de las obras, es el militar, el emperador y el tirano en *Bajo las jubeas en flor*, el científico utilitarista en *Del cosmos las quieren vírgenes*, la industria en *Juana y la cibernética*, las empresas que desarrollan tecnologías biométricas en *Las constelaciones oscuras*, etcétera. Las obras derriban al ministerio, muestran sus vulnerabilidades o le sirven de espejo para contemplar su verdad, ya sea a través de la creación de nuevas realidades o de descubrir su rostro deforme, es ahí donde reside su función política y desde donde negocia con el discurso hegemónico. Si bien tal negociación nunca es una ruptura absoluta, sí se encontró que la mayoría de las obras dialogan en contraposición al contexto político de su momento, en la medida de sus posibilidades, por supuesto.

Si bien es cierto que la ciencia ficción está estrechamente relacionada con la representación que realiza de la ciencia y, por tanto, la distancia que mantiene respecto a la misma en términos de glorificación o crítica, en el caso de las novelas aquí presentadas, aunque sean

utopías y distopías, ninguna de ellas acepta de manera ciega el régimen de verdad de su época, incluso cuando también existe asimilación ideológica. Como se ha enfatizado en varias ocasiones, las obras, los discursos, no pueden escapar a su tiempo. Aunque las utopías y las distopías se muevan, por lo general, a uno u otro propósito, en el caso presentado no es así: son negociaciones, ya sea que se realicen desde una perspectiva que guarda un poco de esperanza (utopía) o una totalmente pesimista (distopía), sin olvidar que se encontraron términos medios.

Si se revisan los textos como testimonios, sin tratar de encasillarlos en un género, lo que se escucha es una voz que había sido relegada, por las mismas condiciones de alteridad que narran en sus novelas. Rita Segato afirma que “la experiencia de las mujeres podrá sentar el ejemplo de otra forma de pensar y actuar colectivamente” (2012, p. 11), estos textos son pequeñas relatorías ficcionales sobre una realidad que, finalmente, están atravesadas por la experiencia y la interpretación que del mundo hicieron sus autoras, pero hacen un ejercicio de distanciamiento desde una postura situada, que produce una mirada o una sensibilidad otra, que se refuerza por su triple marginalidad (postura delimitada por límites culturales que atraviesan una corporalidad, signada desde América Latina y que escriben un género menor).

Al hablar de escritura de mujeres se hace referencia a la postura discursiva o bien a una postura situada (en el entramado social). Aunque Ruth Wodak (2005) relaciona el término de “postura discursiva” con una posición ideológica, no sería justo ni preciso decir, de forma tajante, que una postura escritural, atravesada por determinantes sexogenéricos históricos, pertenezca, por defecto, a una ideología, ya que se estaría cayendo en la misma lógica estructurante y clasificatoria que se critica en las obras. Aunque sí se constataron relaciones de interdiscursividad respecto, por ejemplo, a los feminismos y a sus coyunturas en cada momento de producción, se puede hablar de particularidades ideológicas que atraviesan las obras, más no es posible constreñirlas a un calificativo. En última instancia, se puede afirmar que sería ingenuo pensar que una postura totalmente radical respecto al contexto es posible. Las negociaciones se piensan muchas veces en términos de absoluta subversión de un sistema ideológico, pero no es así.

A lo anterior puede aplicarse el concepto de “reparto de lo sensible” de Jacques Rancière, que refiere a una relación constituyente de lo social: el vínculo entre política y estética. Para Rancière, el reparto de lo sensible es “el lugar donde se juega la política” y, por tanto, el término refiere a “una cierta estética de la política” (2009, p. 5), que en apego a sus raíces etimológicas equivale al “arte de vivir en sociedad” (*politiké techne*) y su interdependencia respecto a la estética, como forma básica de interpretación de lo social desde la colectividad. En otras palabras, es esta dinámica de pensamiento y sensibilidad o pensamiento colectivos lo que da pie a la política, es decir, es el motor que genera movimiento y transformación en la sociedad. Así, al hablar de estética y sensibilidad Rancière especifica que refiere no “a la teoría del arte en general (...), sino a un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones” (p. 7), cuyas transformaciones serían la clave para comprender la relación entre estética y política.

Es decir, el autor se interesa por el arte como campo en el que se manifiesta una cierta división de lo común, con los procesos de diferenciación que puede implicar:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias que al mismo tiempo hace visible la existencia de lo común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. (p. 9)

En este sentido, las negociaciones que derivan del campo de la estética son también reconfiguraciones políticas. Así, en muy resumidos términos, se puede afirmar que las obras revisadas reconfiguran o pugnan por reconfigurar el reparto de lo sensible: desde la crítica al contexto discursivo, a partir de la ciencia ficción, un género popular ignorado por largo tiempo en América Latina y desde una postura escritural atravesada por procesos de clasificación sexogenéricos logran que el reparto de lo común se transforme en dos sentidos: a partir de la

contramemoria y de la propia incursión de las mujeres en un género literario masculinizado, así como del cuestionamiento a la forma que adquiere el poder mismo en sus contextos.

Techo de cristal y visibilidad de las autoras

En relación con el reparto de lo sensible, habría que considerar el impacto que podría tener la ciencia ficción escrita por mujeres, respecto a su recepción y circulación, esto es, respecto a la visibilidad que adquirieron o han adquirido las autoras. En las biografías de las autoras, se especificaron los procedimientos de legitimación de los que sus obras fueron objeto, en comparación, por ejemplo, con autores reconocidos de tiempo, que escribían géneros cercanos (como Gorodischer y Jorge Luis Borges). En relación con este tema, existe una diferencia clara respecto a su difusión y una incorporación de sus obras desde la tensión y la pugna. Esta tensión, que claramente trata de romper un techo de cristal, parece haber dado frutos dentro del fenómeno editorial denominado el nuevo *boom*, protagonizado por escritoras, del cual forman parte escritoras como las propias Pola Oloixarac y Samanta Schweblin.

En el artículo *El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo*, publicado por La Nación, en 2021, Mónica Ojeda enfatiza que si puede hablarse de un *boom* o de un fenómeno de recepción es gracias a los feminismos contemporáneos y pasados; mientras que Gabriela Saidón menciona que los modos de circulación en ferias feministas y de editoriales independientes también han abierto nuevas formas de consumo, de esta forma podría especularse una influencia del feminismo que trasciende el campo temático e influye en el mercado y la recepción. Lo anterior, sumado a la constatación de una ginealogía discursiva entre escritoras latinoamericanas, constata una transformación en el reparto de lo sensible, de y para las escritoras y otras voces marginales y feminizadas.

Este nuevo boom puede pensarse en términos de corporalidad y, por tanto, el movimiento. Para Rancière, estos están estrechamente relacionados con la apropiación del espacio y, en consecuencia, con la participación política y la toma de la palabra. Así, “la irrupción de los que no

tienen parte” (Reguillo, 2017), la disputa por reconfigurar el espacio de lo común, por modificar su reparto, es una forma de altercado por la palabra, el tiempo y el espacio, ya que ambos implican la posibilidad de participar de lo común. Ver, hablar, moverse o publicar y que los libros puedan circular (moverse) son actividades estéticas: sensibles y políticas. La posición que un conjunto de agentes adquiere en un entramado social es fortalecido por las posibilidades de expresión con que cuenta, así, las autoras anteriores han disputado un espacio, en el cual las autoras actuales tienen más movilidad y que ha intervenido incluso la función de los géneros, la estructura y las herramientas literarias de las que se puede disponer, lo que ha cuestionado los temas y estilos de escritura. En consecuencia, habría que considerar estas obras como una irrupción de las que no han tenido parte en el canon literario, pero también evitar romantizar dicho boom: en relación con un panorama distópico, ¿qué disputas habrá que prever para el futuro? Además, el proceso de incorporación a un canon o la interrupción del canon como es conocido no está sedimentado, sino que sólo será posible su análisis en términos diacrónicos.

Conclusiones

Aunque este apartado no será extenso, dado que el capítulo anterior enlistó y problematizó los hallazgos, se recupera una vez más la pregunta rectora de esta investigación para dar cierre a esta última: ¿Cómo se configuran, operan y transforman los elementos simbólico-discursivos de obras de ficción utópica y distópica, escritas por mujeres en México, Cuba, Argentina y Chile, entre 1963 y 2018, para la reconfiguración ficcionalizada de un orden social?

A partir de la aplicación de esta pregunta al objeto de estudio se presentan las principales conclusiones de este trabajo, a partir de la herramienta de Wodak. El ejercicio de condensación, a partir de la sistematización de las temáticas de cada obra, permitió llegar a la delimitación de tres grandes hilos discursivos: representaciones sexogenéricas, cuerpo y tecnología, y memoria y contramemoria. De acuerdo con los focos temáticos, o subhilos discursivos, más relevantes de cada periodo, las continuidades, discontinuidades, debates, genealogías discursivas y ginealogías temáticas presentes en el corpus seleccionado se sintetizan de la siguiente forma:

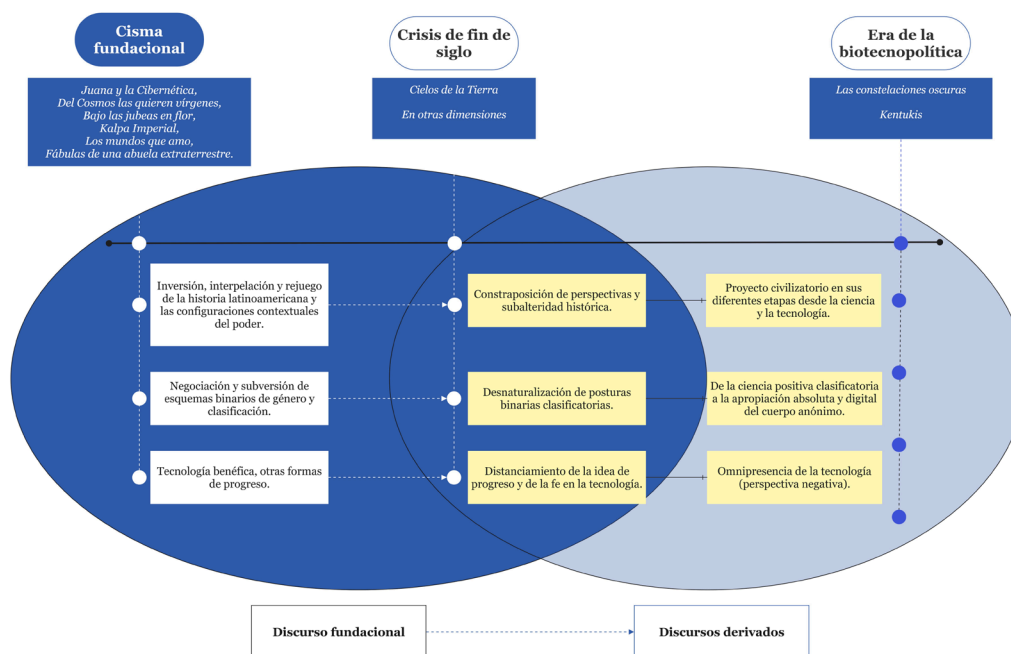


Ilustración 16. Síntesis de los hilos discursivos (interdiscursividades).

Las tres generaciones de escritoras muestran una relación de interdiscursividad clara. En otras palabras, a partir del esquema de Wodak, se puede observar una relación de dialogismo, que atraviesa las obras seleccionadas.

Así, encabezado por Elena Aldunate, Angélica Gorodischer y Daína Chaviano, en el ***Cisma fundacional*** (1963-1989), el cual está marcado por dictaduras y regímenes militares en América Latina, se encuentran tres grandes hilos:

- A. La negociación y subversión de un esquema binario de género y clasificación social.
- B. La inversión, subversión o interpelación de esquemas simbólicos y de poder en la reconstrucción ficcional del contexto latinoamericano y su historia.
- C. La tecnología, en general, es representada de forma benéfica (muchas veces en contraposición a la forma en que es utilizada desde esferas de poder, que, en general, se caracteriza como nociva), con excepción de *Juana y la cibernética*.

Representado por Carmen Boullosa y Manu Dornbierer, la ***Crisis de fin de siglo*** (1990-2000) ocurre en un momento de transición permeado por una profunda crisis del proyecto civilizatorio occidental, en correspondencia con un avance feroz del neoliberalismo y la llegada del nuevo siglo, por lo cual su escritura se caracterizó igualmente por la transición y la crisis, de tal forma que ocurre lo siguiente con los tres hilos discursivos anteriores:

- A. Se transforma en procesos ficcionales de desnaturalización de posturas binarias clasificatorias, a partir de diferentes alteridades.
- B. Refiere al desencanto del proyecto civilizatorio occidental, tanto en relación con su historia como con sus esquemas de pensamiento.
- C. Se traslada a un proceso de deconstrucción de la idea de progreso científico, que, en su relación con el proyecto civilizatorio occidental, es caracterizada como nociva.

Finalmente, en la ***Era de la biotecnopolítica*** (2001-2018), conformado por las obras de Pola Oloixarac y Samanta Schweblin, y caracterizado por la globalización tecnológica, la expansión del neoliberalismo digital y la creciente vigilancia y control social a través de

herramientas tecnológicas, se conjugan de manera más clara los motivos tecnológicos en relación con los procesos de clasificación, desde una perspectiva tanto sincrónica como diacrónica. Así, se observa que los hilos del discurso fundacional se reconfiguran de la siguiente manera:

- A. Una reconstrucción del proyecto civilizatorio occidental, desde una perspectiva pesimista.
- B. La representación de esquemas binarios se une a un discurso sobre los procesos generales de clasificación hasta llegar a la descripción de la neutralización de la diferencia como una nueva forma de violencia.
- C. La ubicuidad del control a partir de la tecnología, que ha transformado la biopolítica en una biotecnopolítica.

Asimismo, la transformación de los hilos discursivos descrita muestra una creciente desilusión: transita de la fe (en la tecnología recuperada desde la sensibilidad y la agencia) y la esperanza (en construir otra sociedad desde el cuestionamiento y la reconfiguración de estructuras sedimentadas, por medio de una mirada alterna), hacia el pesimismo o, por lo menos, “un descontento realista”, como lo nombra Alejandra Amatto (2020).

Sin embargo, también se comprobó que, incluso en los panoramas más pesimistas, las obras negocian con su entorno y, por tanto, abonan a la reconfiguración de un orden social, a partir de la construcción de contradiscursos y la disputa del reparto de lo sensible. La ciencia ficción escrita por mujeres es un diálogo que pugna por la reconfiguración simbólico-discursiva de un orden social, desde las herramientas de las que dispone: el lenguaje e incluso una red de memoria trans-histórica, que muestra que esta reconfiguración ha tenido efectos reales (la visibilidad actual de las autoras, que encabeza el nuevo *boom*), desde una poética performativa, que se propone a sí misma como vía de cambio.

Este ejercicio, aunque estructurado, no tiene la finalidad de catalogar la escritura de estas escritoras, sino que, desde una perspectiva igualmente vinculativa, se adscribe a la propuesta de las propias autoras de buscar en la memoria los cimientos del presente, desde una perspectiva otra: ¿Qué más subalterno que la ciencia ficción escrita por mujeres? Mirar desde estos campos

permite reconstruir la historia de un género que no forma parte de ese gran *Ordenamiento de lo que es y canon de las apariencias*, parodiado en la obra de Gorodischer. Mirar hacia el interior del monolito en busca de respuestas es un ejercicio de comprensión del tiempo presente, donde se ocultan significados y resistencias insospechadas.

Andrea Giunta (2021) y Walter Benjamin (2008) postulan la necesidad de re-contar la historia de las clases oprimidas (donde, sin duda, caben escritoras triplemente marginalizadas) como un compromiso emancipatorio y de producir conocimiento situado que desequilibren la gran “verdad” y el relato histórico único, la misma acción que realizan las propias escritoras. A su vez, los enfoques genealógicos (aunque en este caso no se persiguió el objetivo de hacer una genealogía estricta, sino recurrir a esta perspectiva de manera panorámica y comparativa) permiten, según Giulia Marchese (2019), la conformación de nuevos espacios cartográficos que se alejen de imágenes homogéneas e incluso estereotípicas para desarticular violencias históricas y sus efectos. La historia de la literatura no es homogénea, aunque en apariencia lo sea, y este tipo de investigaciones, tan cercanas a la ciencia ficción, buscan interpelar la gran verdad de la literatura, de la mano de las propias autoras y en correspondencia con sus propuestas (¿puede reconfigurarse la academia desde la literatura? Gorodischer y Oloixarac responderían que sí). En otras palabras, este diálogo es también híbrido de la misma forma en que las obras son reflexión filosófico-política y literatura.

Notas de cierre

Para finalizar las conclusiones, se detallan a continuación lo que se considera que constituyen los aportes de esta tesis al campo de los estudios culturales, de género y literarios, lo que también involucra los alcances y límites de la investigación, por lo que el apartado finaliza con algunas recomendaciones para futuras investigaciones que versen sobre el mismo tema.

Aportes de la tesis al campo de estudio

La visión canónica sobre el estudio de la literatura por lo general limita la posibilidad de encontrar lo que aquí se ha denominado interdiscursividades: relaciones discursivas no sólo respecto a otros textos, sino en relación con las circunstancias socioculturales de producción. Los estudios culturales permiten redescubrir esa relación entre literatura y política que se ha eludido en la crítica literaria. De esta forma, facilitan encontrar el sentido del quehacer literario más allá de la conceptualización de una experiencia estética limitada a un sentimiento efímero, es decir, extiende sus implicaciones, de tal forma que el gozo (el gozo lector, el gozo interpretativo, incluso el gozo autorial) también son expresión política, por lo que no despojan a la estética de su sensorialidad, sino que la problematizan.

Esta tesis se inserta en los estudios culturales enfocados a la literatura y se ha valido de las posibilidades de interdisciplinariedad que tal combinación ofrece: ha tratado de abordar el hecho cultural desde la conjunción de varios enfoques complementarios. Estos son el análisis del discurso, con perspectiva feminista interseccional, los estudios de género y la teoría literaria. El objetivo ha sido tratar de colocar una lupa en aquellos aspectos sociales que atraviesan las obras del corpus, ver la literatura en su entramado político y en relación con una retícula de poder, así como los diálogos que establecen entre sí. El aporte principal es la revisión desde esta perspectiva de las obras aquí seleccionadas, es decir, desde un diseño interdisciplinario, políticamente posicionado y hasta cierto punto historicista.

En relación con la construcción interdisciplinaria de un objeto de estudio y de las herramientas para su análisis, también se considera que otro de los aportes de la presente investigación es la construcción metodológica que se realizó para revisar el fenómeno comunicativo en cuestión. El análisis del discurso se vale de lo que otros investigadores han aportado para que se puedan diseñar nuevos enfoques metodológicos, es parte del proceso creativo por el que se define esta corriente teórica-metodológica. Así, aunque sean pequeñas adaptaciones a modelos propuestos por otras autoras, estas han sido un diseño original y refieren

a la conjunción de la perspectiva histórica del discurso de Wodak, las categorías propias del feminismo interseccional, la teoría de género y la teoría literaria.

En tercer lugar, aunque se localizaron textos que realizan un primer acercamiento a la historización de la ciencia ficción en América Latina y en torno a algunas de las autoras, no se encontraron recursos que hicieran un análisis comparativo intergeneracional de las obras y las autoras aquí analizadas. Si bien es cierto que tal afirmación se realiza a partir de parámetros preestablecidos (especificados en el estado del arte), también es verdad que muchos de los textos teóricos y empíricos revisados se referenciaban entre sí y afirmaban que la investigación sobre el tema es reducida, lo que amplía las posibilidades de que la afirmación que encabeza este párrafo no sea una falacia.

Asimismo, la periodización que aquí se propone es totalmente una aportación original del objeto de estudio y, en vista de la sistematización de resultados anteriormente realizada, permitió corroborar continuidades (y algunas discontinuidades) temáticas entre autoras, así como un fenómeno editorial que muestra una reconfiguración del reparto de lo sensible. Esta periodización está abierta al diálogo y la complementación, es decir, al trabajo colaborativo, lo que permitiría reforzarla.

Otras aportaciones son de índole conceptual. Entre estas, sobresale la triple marginalidad de las autoras, definida en términos del género que trabajan, el contexto desde el que lo hacen y, por supuesto, su postura desde una corporalidad definida culturalmente. Este término refiere a una interseccionalidad y fue adoptado como medio para acercarse a las características de cada contexto específico, por época y por autora, a través tanto de sus obras como de su biografía.

Otro término refiere a la construcción conceptual de la tercera etapa a partir del término “biotecnopolítica”, que permite describir el contexto de las obras de esta generación a partir de una transformación de un contexto que ya no es meramente biopolítico ni tampoco tecnopolítico, sino precisamente un nuevo monstruo u otro tipo de ciborg.

Finalmente, como se mencionó en la justificación, para el feminismo y los estudios de género, postura desde la cual se ha escrito esta tesis, toda aportación es valiosa y, aunque esta sea pequeña, podría llegar a significar un grano de arena, una frase, tal vez menos, en la construcción de un canon a contrapelo del canon heteronormado y segregativo de la literatura.

Limitaciones de la investigación

Respecto a las limitaciones de esta investigación, algunas son de orden histórico: es precisamente la invisibilización que han sufrido las escritoras lo que dificulta realizar un rastreo de su obra. En términos generales, se mencionó que la academia sólo reconocía a ciertas escritoras y otras, cuyas escrituras tenían las mismas características, fueron eliminadas arbitrariamente de compendios literarios importantes, lo cual dificulta crear una línea temporal que sea precisa, en términos absolutos; es decir, se requiere un trabajo historiográfico previo, que sería el objeto de múltiples y muy extensas investigaciones, de parte de un conjunto diverso de investigadores. Ya se ha especificado con anterioridad que esta tesis no pretende realizar, y también escapa a sus posibilidades, una reconstrucción histórica por etapa, sino revisar las posibles relaciones de interdiscursividad que guardan ciertas obras, entre ellas y con su contexto. De esta forma, los alcances de la investigación están limitados por los mismos criterios. Es decir, fue una revisión comparativa, de obras que no dejan de ser significativas (¿cómo no lo serían?), realizada sin ánimos de caer en la trampa de la generalización.

Recomendaciones para investigaciones posteriores

La principal recomendación que puede realizarse a partir del proceso de investigación que se llevó a cabo para concluir esta tesis es tratar de crear siempre un vínculo con el ámbito específico en el que se inscribe, en este caso, con otros investigadores que trabajen la ciencia ficción latinoamericana, el análisis del discurso o, de forma más general, los estudios culturales aplicados a la literatura. Es algo de lo que carece, hasta el momento, y que requiere, ya que el análisis del

discurso promueve la creación de redes de investigación, porque se considera que esta es una actividad que se realiza en conjunto, en una comunidad de conocimiento.

Por otro lado, si bien esta investigación se centró en la revisión documental, para descifrar, o al menos describir, posturas discursivas, también es cierto que el feminismo exige escuchar directamente a las voces que las encarnan. En consecuencia, si se diera continuidad al tema, sería necesario establecer diálogo con las autoras para la reflexión en torno a sus obras, sobre el contexto de producción e incluso sobre su propia experiencia en un entorno altamente masculinizado.

En cuanto a la forma, aunque su estudio no fue el propósito de esta tesis, es posible analizarla en virtud de sus transformaciones y en torno al propio reparto de lo sensible. En otras palabras, ¿cómo la experimentación formal que se desliga de los modos de hacer literatura canonizados interviene directamente el reparto de lo sensible? Y, más aún, ¿qué otras propuestas de sensibilidad están atravesando estas obras? Con ello, no se pretendería mostrar que las obras pueden encasillarse a nuevas categorías, sino mostrar que posiblemente otro de sus atributos está en una fluidez entre géneros que desobedece, muy a propósito, el canon. Estas preguntas quedan pendientes para una futura investigación doctoral.

Mientras tanto, como en todo trabajo de investigación, es necesario un punto final para seguir avanzando.

Referencias

- Agamben, G. (2006). Introducción. En *Homo sacer: El poder soberano y la nuda*. Pre-textos, pp. 9-23.
- Aguilar, A. (2023). La última dictadura militar argentina. Fases y estrategias (1976-1983). *Nueva Sociedad*. <https://www.nuso.org/articulo/308-la-ultima-dictadura-militar-argentina/>
- Aguilar, P., Glozman, M., Grondona, A. Haidar, V. (2014). ¿Qué es un corpus? Entramados y perspectivas 4 (4), pp.35-64.
- Alcántar, I. (2005). Una lectura posmoderna de Cielos de la Tierra de Carmen Boulosa: Recuperación de la memoria, la historia y la utopía a través de la escritura. *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 4-5.
- Aletta de Sylvas, G. (1996). Ser mujer en la escritura de Angélica Gorodischer. Edicions de la Universitat de Lleida. <https://www.torrossa.com/en/resources/an/4223207>
- Aletta De Sylvas. G. (2006). La ciudad como espacio del delito. Fábula de la Virgen y el Bombero de Angélica Gorodischer. *Caravelle*, 87(1), 83-93. <https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.3406/carav.2006.2944>
- Aletta De Sylvas. G. (2009). La aventura de escribir: La narrativa de Angélica Gorodischer. El Corregidor.
- Aldunate, E. (2011). *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la ciencia ficción*. Cuarto Propio.
- Alvarado-Vega, O. (2015). La literatura de ciencia ficción: Una mirada al futuro en tiempo presente. *Humanidades*, 5 (2), pp. 1-21.
- perspectivas*, 4 (4), pp.35-64.
- Amatto, A. (2020). Transculturar el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi. *Valenciana*, 13(26). <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>

- Amorós, C., De Miguel, A (coords.). (2007). *Teoría feminista: De la ilustración a la globalización*. Minerva.
- Arcaya-Pizarro, M. (2015). Cuando "las figuras, perforadas, dejan ver el paisaje": "Juana y la cibernética" de Elena Aldunate y la memoria de los signos. *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* 21, 221-231
- Azpiazu, J. (2014). Análisis crítico del discurso con perspectiva feminista. En Irantzu Mendia et al (eds.), *Otras formas de (re)conocer: reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista* Págs. 111-124.
- Barthes, R. (2010). *Mitologías*. Siglo XXI.
- Bailey, K. E. (1995). La mujer y el folklore en los cuentos de Angelica Gorodischer. *ACTAS DEL CONGRESO- ASOCIACION INTERNACIONAL DE HISPANISTAS*, 64–69.
- Balpreda Padilla, M. P. (2014). La ciencia de narrar mundos de ficción: Entrevista a Angélica Gorodischer.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ítaca, UACM.
- Bieke, W. (2020). A "New Continent of Data": Pola Oloixarac's Dark Constellations and the Latin American Jungle Novel. *Literature Interpretation Theory*, 31:2, 129-145.
10.1080/10436928.2020.1747181
- Blanco, M. (2017). Lo legible/ilegible en la narrativa de Pola Oloixarac. *Cuadernos LIRICO*.
<https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.4000/lirico.3930>
- Britannica. (2025). Daína Chaviano. <https://www.britannica.com/biography/Daina-Chaviano>
- Bongers, Wolfgang. (2023). RESISTENCIAS LATINOAMERICANAS AL TECNOCENO: ALGORITMOS Y SUS TRANSGRESIONES EN LAS CONSTELACIONES OSCURAS (2015). *Universum (Talca)*, 38(1), 83-101. <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762023000100083>
- Boullosa, C. (1997). *Cielos de la Tierra*. Alfaguara.

- Bourdieu, P. (1990). Espacio social y génesis de las clases. En *Sociología y cultura*. Grijalbo, pp. 205-228.
- Bourdieu, P. (2000). Sobre el poder simbólico, en *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer, pp. 87-99.
- Bourdieu, p. (2024). *Las trampas de la investigación*. Siglo XXI Editores.
- Buendía, M., Ramírez-Vargas, L. (2019). La intertextualidad como recurso neobarroco en *El hombre, la hembra y el hambre*, de Daína Chaviano. *La Colmena*, 101, 43-54.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2006). El reglamento del género. En *Deshacer el género*. Paidós, pp. 67-88.
- Butler, J. (2012). *Sujetos del deseo: Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*. Amorrortu Editores.
- Burdette, H.A. (2011). Futurismo arcaizante: descolonización y anarcofeminismo en *De cuando en cuando Saturnina*. *Bolivian Studies Journal*, 18, pp. 115 – 133
- Cacciari, M., Prodi, P. (2019). *Occidente sin utopías*. Amorrortu.
- Cano, L. C. (2004). Angélica Gorodischer y Jorge Luis Borges: La Ciencia Ficción Como Parodia Del Canon. *Hispania*, 87(3), 453-463. <https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.2307/20063028>
- Carrillo, C. (2009). Para romper con la asimetría en la comunicación de la ciencia. *Redes*, 15(30), 195-216. <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/420>
- Carrillo Juárez, C. (2015). De la utopía franciscana a la utopía dialógica en *Cielos de la Tierra*. *Enclaves del pensamiento*, 9(17), 51-68. Recuperado en 24 de noviembre de 2025, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2015000100051&lng=es&tlng=es.

- Carrillo-Nieto, J. (2010). El neoliberalismo en Chile: entre la legalidad y la legitimidad. Entrevista a Tomás Moulián. *Perfiles latinoamericanos*, 18(35), 145-155. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So188-76532010000100006&lng=es&tlng=es.
- Castro, E. (2018). *Diccionario Foucault*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores. Edición Kindle.
- Cetl, F. (2017). Book Review of John Rieder, 'Science Fiction and the Mass Cultural Genre System'. The British Society for Literature and Science.
- Chaviano, D. (s.f.). *Literary biography*. https://dainachaviano.com/pdfs/Da%C3%ADna%20Chaviano_Biografia_Eng.pdf
- Chaviano, D. (2004). *Los mundos que amo*. Alfaguara Franja Roja.
- Chaviano, D. (1997). *Cielos de la Tierra*. Alfaguara.
- Chorba, C. C. (Otoño 1995). "The Actualization of a Distant Past: Carmen Boullosa's Historiographic Metafiction". *INTI: Revista de literatura hispánica*, (42), Artículo 37. <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1886&context=inti>
- Cisternas, E. (2015). "Opus dos", anticipando el fin y la reconstrucción del orden. *Revista Herencia III*, pp. 65-77.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Francis and Taylor.
- Cole, K. (2002). Cuba: The process of socialist development. *Latin American Perspectives*, 29(3), 40-56. <https://library.fes.de/libalt/journals/swetsfulltext/16587955.pdf>
- Cróquer Pedrón, E. (2000). *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad: (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*. Editorial Cuarto Propio.
- Colvin, S. L. (n.d.). *La autoidentidad y la inteligencia emocional en tres cuentos de Angélica Gorodischer*.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (s.f.). Informe sobre la situación de los derechos humanos en Cuba. Organización de los Estados Americanos. <https://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/Cuba2020-es.pdf>

- Curiel, O. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista, en *Nómadas* (26), pp. 92-101.
- De Lauretis, T. (2024). “Tecnología del género”. En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS, la editorial, pp.49-89.
- De Sylvas, A. (1996). *Ser mujer en la escritura de Angélica Gorodischer*. La imagen de la mujer en la literatura, María Ángeles Calero Fernández (coord), págs. 91-100.
- De Sylvas, A. (2009). La aventura de escribir: La narrativa de Angélica Gorodischer. Corregidor.
- De los Ríos, V. (2014). Mapa cognitivo, memoria (im)política y medialidad: contemporaneidad en Alejandro Zambra y Pola Oloixarac. *Revista de Estudios Hispánicos*, 48(1), 145–160.
<https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.1353/rvs.2014.0004>
- Diario Público. (2010). Los premios Rosalía de Castro homenajean 4 idiomas "unidos en hermandad". <https://www.publico.es/actualidad/premios-rosalia-castro-homenajean-4-idiomas-unidos-hermandad.html>
- Díaz, T. (2017). El misticismo como vehículo para el feminismo en la serie La Habana Oculta de Daína Chaviano. *Student Research Submissions*.
- Díez Cobo, Rosa María. (2022). Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enríquez. *América Sin Nombre, Iss 26, p 111 (2022)*.
<https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.14198/AMESN.2022.26.07>
- Dornbierer, M. (1996). *En otras dimensiones*. Editorial Grijalbo.
- Duran, J. (2000). Utopia, Heterotopia, and Memory in Carmen Boullosa’s *Cielos De La Tierra*. *Studies in the Literary Imagination*, 33(1), 51.
- Echeverría, M. B. (n.d.). Poder, fabulación y memoria en tres novelas de Angelica Gorodischer. *Actas Irvine*, 2, 196–204.
- Eckstein, S. (2009). *The immigrant divide: How Cuban Americans changed the U.S. and their homeland*. Routledge.

- El-Hadji, A. (2014). *El hombre, la hembra y el hambre* de Daína Chaviano o cuando la comida sale más cara que el hambre. *Revista Brasileira Do Caribe, o*.
- El País. (2014). “La cultura se shakirizó”: Carmen Boullosa, escritora mexicana. El País. <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/la-cultura-se-shakirizo-carmen-boullosa-escritora-mexicana.html>
- El País. (2025). Carmen Boullosa: “Me paso la vida huyendo de mí”. Babelia, El País. <https://elpais.com/babelia/en-pocas-palabras/2025-06-06/carmen-boullosa-me-paso-la-vida-huyendo-de-mi.html>
- El Periódico de Catalunya. (25 de abril de 2010). Entrevista a Pola Oloixarac.
- Nosotras hablamos. (2021). Nosotras Hablamos: Carmen Boullosa. Este País. <https://estepais.com/impreso/numero-366-noviembre-de-2021/carmen-boullosa/>
- Enciclopedia de la literatura mexicana en México (ELEM). (2012). <https://www.elem.mx/institucion/datos/3054>
- Facio, A., Fries, L. (2005). Feminismo, género y patriarcado. Academia. Revista sobre Enseñanza del Derecho de Buenos Aires 3 (6), pp. 259-296. <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/revista-ensenanza-derecho/article/viewFile/33861/30820>
- Federici, S. (2010). Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Traficantes de sueños.
- Femenias, M. L. (2013). La utopía feminista como transgresión. Aletria: Revista De Estudios De Literatura, 23(1), 10–22. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.23.1.10-22>
- Ferrero, A. (2005). Politización de los “géneros menores” en la obra de Angélica Gorodischer. Anclajes, 9(9), 75–88.
- Ferrero, A. (2002). Los relatos del feminismo en la obra de Angélica Gorodischer. Mora: Revista Del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género.

- http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/11009/uba_ffyl_r_mora_8.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Feria Internacional de la Lectura Yucatán [FILEY]. (2025). Premio Excelencia en las Letras José Emilio Pacheco. <https://filey.org/premios/jose-emilio-pacheco/>
- Foucault, M. (2000; 1997). Clase del 17 de marzo de 1976. en *Defender la sociedad*. Curso en el Collège de France (1975-1976). Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. pp. 217-238.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista mexicana de sociología*, 3-20. <https://www.jstor.org/stable/3540551?seq=1>
- Foucault, M. (2001) "Del poder de soberanía al poder sobre la vida". En *Defender la sociedad*. págs. 2017-238. FCE.
- Foucault, M. (2014). *Historia de la sexualidad I*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2019). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores.
- Flores-Rivera, C. (2019). Los imaginarios de género en el cosmos: la escritura de ciencia ficción de Elena Aldunate [tesis de magíster, Universidad Austral de Chile]. Tesis electrónicas UACH. <http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2019/egf634i/doc/egf634i.pdf>
- Fuentes, Y. (2003). Contrapunteo de dos Cubanazos: El Discurso Masculino en el Hombre, la Hembra y el Hambre de Daína Chaviano. *CAHSS Faculty Presentations, Proceedings, Lectures, and Symposia*.
- Fuentes, Y. (2009). The Three Origins: The Cuban Ajiaco and Chinese Cuban Voices in the Narrative of Mayra Montero and Daína Chaviano. *CAHSS Faculty Articles*. <https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.33596/anth.139>
- Fundación Formentor. (2025). Pola Oloixarac. <https://www.fundacionformentor.es/participantes/pola-oloixarac/>
- Gaceta Oficial de la República de Cuba. (1979). Ley No. 21/1979: Código Penal. La Habana, Cuba. <https://ihl-databases.icrc.org/en/national-practice/codigo-penal-ley-no-21-de-15-de-febrero-de-1979-gaceta-oficial-de-1ro-de-marzo-de>

- Gernsback, H. (2016). *The Perversity of Things: Hugo Gernsback on Media, Tinkering, and Scientifiction* (G. WYTHOFF, Ed.). University of Minnesota Press.
<https://doi.org/10.5749/j.ctt1jktpxr>
- Giunta, A. (2012). *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*. Palgrave Macmillan.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.
- Giunta, A. (2021). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI Editores.
- González, R. (24 de enero de 2022). Comunicación personal.
- González Rodríguez, S. (2013). *Gata encerrada y Casa de juegos de Daína Chaviano: dos modelos de feminidad en la literatura fantástica*.
- González, R. (2020) Testimonios sobre violencia sexual y delación: Víctimas/verdugos en la zona gris de la era Pinochet. *Journal of Gender and Sexuality Studies/Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, 46. DOI: 10.14321/jgendsexustud.46.1-2.0129
- Gorodischer, G. (2025). Angélica Gorodischer. angelicagorodischer.com.ar
- Granta. (2010). Pola Oloixarac. <https://granta.com/contributor/pola-oloixarac/>
- Hablemos Escritoras. (2025). Carmen Boulosa.
<https://www.hablemosescritoras.com/writers/66>
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». En Ralph Samuela (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Crítica.
- Hall, S. (ed.). (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Inglaterra: Sage: Open University.
- Haraway, Donna. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Haraway, D. (1984). *Manifiesto Cyborg*. Epub libre.
- Haraway, D. (2020). *Manifiesto cíborg*. Kaótica Libros.
- Harding, S. (2002). ¿Existe un método feminista? En Eli Bartra (comp.), *Debates entorno a una metodología feminista*, pp. 9-34. UNAM, UAM.
- Herrera, S. (2020). “Las Piedras de Rossetta de la modernidad” en *Del progreso a la armonía. Naturaleza, sociedad y discurso en las exposiciones universales (1893-2010)*. ITESO. Guadalajara. pp. 309-346.
- Hill-Collins, P., Bilge, S. (2019). *Interseccionalidad*. Morata.
- Holder, M. (2018). Science Fiction and the Mass Cultural Genre System by John Rieder. *Journal of the Midwest Modern Language Association* 51(1), 221-224.
- INBAL. (2017). Catálogo Biobibliográfico de la Literatura de México. <https://literatura.inba.gob.mx/sobre-el-catalogo-biobibliografico.html>
- INBAL Prensa. (2024). Carmen Boullosa, gran protagonista de la vida cultural e intelectual de México. <https://inba.gob.mx/prensa/19444/carmen-boullosa-gran-protagonista-de-la-vida-cultural-e-intelectual-de-mexico>
- Juzyn-Amestoy, O. (1994). La narrativa fantástica de Angélica Gorodischer: la mirada “femenina” y los límites del deseo. *Letras Femeninas*, 87–96.
- Korsmeyer, Carolyn. (2004). *Gender and aesthetics, an introduction*. New York: Routledge.
- Kurlat Ares, S., y De Rosso, E. (2021). *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. Peter Lang.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco* 7 (18), 1-24. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101807>
- Lagarde, M. (1997). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Editorial horas y HORAS.

- Le Monde. (2024). Samanta Schweblin: «Ma littérature est proche des peurs et des angoisses du quotidien». https://www.lemonde.fr/livres/article/2024/06/13/samanta-schweblin-ma-litterature-est-proche-des-peurs-et-des-angoisses-du-quotidien_6239382_3260.html
- Lizarazo, D. (2018). El poder de la interpretación. *Revista Latinoamericana de Ciencia de la Comunicación XV (29)*, 1-16.
- López-Keller, E. (1991). Distopía: otro final de la utopía. *Reis* 55, pp. 7-23.
- López-Pellisa, T. (2017). El síndrome de Narciso y el autor como avatar postorgánico en las narrativas del futuro: Carmen Boullosa y Álex Rivera. *Tropelías: Review of Literary Theory and Comparative Literature; No. 27 (2017); 147-159; Tropelías: Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada; Núm. 27 (2017); 147-159*. https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271546
- López-Pellisa, T. (2021). La génesis en el mito y la ciencia ficción: temas y motivo [Ponencia]. <https://www.youtube.com/watch?v=M-AxP4dNq3s>
- López-Pellisa, T. (2020). Historia de la ciencia ficción latinoamericana. Desde los orígenes hasta la modernidad. Dos tomos. Vervuert.
- López Pellisa, T. (2022). El síndrome de Argos, de Mercurio y de Antígona en la era digital: Andrea Salgado, Samanta Schweblin y Mónica Ojeda. *Mitologías Hoy*, 26, 152–169. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.804>
- Lozano, P. (2017). El papel de las mujeres en la literatura. Santillana.
- Malinoski, B. (1932). *The sexual life of savages*. Routledge and Sons, LTD.
- Marchese, G. (2019). Del cuerpo en el territorio al cuerpo-territorio. Elementos para una genealogía feminista latinoamericana de la crítica a la violencia. *EntreDiversidades. Revista de ciencias sociales y humanidades*. 10.31644/ED.V6.N2.2019.A01
- Martín-Barbero, J. (1984). Apuntes para una historia de las matrices culturales y la massmediación. En *Materiales para la comunicación popular*, 3. IPAL.

- Mateos-López, S (2021). Ciencia Ficción de Escritoras Latinoamericanas (ponencia). Universidad Nacional Autónoma de México.
- McAllister, R. (2008). Daina Chaviano's Los Mundos que Amo: Megalithic Monuments and Extraterrestrial Encounters. *Femspec*, 9(2), 30–36.
- Memoria Chilena. (2022). Gobierno de Chile. <https://www.memoriachilena.gob.cl>
- Miyares, A. (2021). Distopías patriarcales. Cátedra.
- Molina, Y. (1999). Alternative Realities from Argentina: Angélica Gorodischer's "Los embriones del violeta." (1999). *Science Fiction Studies*, 26(3), 401–411. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/79/gavilan79.htm>
- Molina Gavilán, Y., Bell, A. (2003). *An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Wesleyan University Press.
- Molpeceres-Arnáiz, S. (2021). Cuando ella es la salvadora: La actualización feminista de mitos clásicos y bíblicos en *Del cosmos las quieren vírgenes*, de Elena Aldunate. *El Futuro Del Pasado*. <https://doi.org/10.14201/fdp.26164>
- Montenegro Mora, L. (2025). *Novela de formación en Latinoamérica*. Editorial Universidad de Nariño.
- Monzalvo Hernández, A. (1997). *La mujer escritora y el periodismo creativo (Manu Dornbierer)* [Tesis de Licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México, México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/403181>
- Mora Vélez, A. (1997). *Daína Chaviano y el humanismo de la ciencia ficción latinoamericana*.
- Moreno, A. (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción*. Portal Editions.
- Moreno, H. (2006). Bourdieu, Foucault y el poder. *Ibero Forum: Voces y contextos II (I)*, pp. 1-14. https://www.researchgate.net/publication/352573569_Bourdieu_Foucault_y_el_poder?msclkid=d7doe459d00411ec9212b3c34df5d05f

- Muñoz, E. C. (2013). La historia encarnada, Llanto de Carmen Boullosa. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 29(2), 459–477. <https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.1525/msem.2013.29.2.459>
- Murphy, J. (2009). That Isn't All: Angélica Gorodischer and the Anti-Fairy Tale. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 42(1), 105–116. <https://www.jstor.org/stable/25674359>
- Ndoye, El Hadji Amadou. (2004). El hombre, la hembra y el hambre de Daína Chaviano o cuando la comida sale más cara que el hambre. *Revista Brasileira do Caribe*; v. 05, n. 09, jul./dec. 2004.
- New York Public Library [NYPL]. (2025). Carmen Boullosa papers. <https://archives.nypl.org/mss/23211>
- NTX. (2011). Publican nuevas ediciones de obras autobiográficas de Mariana Moch. <https://www.informador.mx/Cultura/Publican-nuevas-ediciones-de-obras-autobiograficas-de-Mariana-Moch-20110224-0010.html>
- OEG. (2019). Mara Viveros, académica colombiana: «Si un movimiento que se dice progresista no es antisexista, antirracista, anti homofóbico, no tiene un horizonte emancipatorio». <http://oge.cl/mara-viveros-academica-colombiana-si-un-movimiento-que-se-dice-progresista-no-es-antisexista-antirracista-anti-homofobico-no-tiene-un-horizonte-emancipatorio/>
- Oloixarac, P. (2017). *Las constelaciones oscuras*. Random House.
- Orozco, G., González, R. (2012). Una coartada metodológica. *Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. Tintable.
- Palomar-Verea, C. (2005) Maternidad: Historia y Cultura. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 22, pp. 35-67 <https://www.redalyc.org/pdf/884/88402204.pdf>
- Park, P. C. (2017). Archiving Diaspora in Daína Chaviano's Mainstream Fantasy. *Critical Insights: Contemporary Latin American Fiction*, 98–113.

- Pascua, Marta. (2025). No por no ver no veo. Poéticas del ojo en la literatura hispánica del siglo XXI escrita por mujeres. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Penguin Random House. (2025). Penguin Random House. penguinrandomhouse.com
- Pérez-Stable, M. (2011). *The Cuban Revolution: Origins, course, and legacy* (3rd ed.). Oxford University Press.
- Petersen, A. L., & Boullosa, C. (2021). Los signos se trastocan: Los mundos pandémicos, colectivos y feministas de Carmen Boullosa. *Journal of Gender and Sexuality Studies / Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, 47(2), 179–188.
- Pfeiffer, E. (1999). Nadar en los intersticios del discurso. La escritura historico-utopica de Carmen Boullosa. *TRANVIA SUR*, 107–119.
- Pirott-Quintero, L. (1997). El Cuerpo en La Narrativa De Carmen Boullosa. *INTI*, 45, 267–275.
- Planeta Libros. (2023). Angélica Gorodischer. <https://www.planetadelibros.com.mx/autor/angelica-gorodischer/000026350>
- Platero, R. (2014). ¿Es el análisis interseccional una metodología feminista y queer? En Irantzu Mendia et al (eds.), *Otras formas de (re)conocer: reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Págs. 79-96.
- Pizarro Obaid, F. (2020). Maria Elena Aldunate: La Reinencion De La Mujer Chilena a La Luz De La Ciencia Ficcion Y Lo Fantastico. *Chasqui*, 49(1), 148.
- Pizarro Obaid, F., & Ruperthuz Honorato, M. (2020). Presence and role of knowledge psi in gold age from the Chilean Science literature (1959-1973); Presencia y función de los saberes psi en la “Edad de oro” de la literatura de Ciencia Ficción chilena (1959- 1973). Facultad de Filosofía y Humanidades de La Universidad Austral de Chile. https://Scielo.Conicyt.Cl/Scielo.Php?Script=sci_arttext&pid=S0071-17132020000100045.
- Pontón, J. (2017). Intersecciones de género, clase, etnia y raza. Un diálogo con Mara Viveros. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/509/50950468008/html/index.html>

- Porbén, P. (2012). Fotonovela, ciencia-ficción y revolución en Los mundos que amo, de Daína Chaviano. *Revista Iberoamericana*. ene-jun2012, Vol. 78 Issue 238/239, p225-243. 19p. Language: Spanish. DOI: 10.5195/REVIBEROAMER.2012.6897
- Prix Imaginales. (2025). Prix littéraires. <https://www.imaginales.fr/prix-litteraires/prix-imaginales/>
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones.
- Rancière, J., Bassas, J. (2019). *El litigio de las palabras*. Diálogo sobre la política del lenguaje.
- Rancière, J. (2017). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- Reguillo, R. (2010). *Políticas de la (in)visibilidad*. La construcción social de la indiferencia. Flacso. https://issuu.com/luly/docs/politicas_de_invisibilidad._r.reguillo
- Rieder, J. (2017). *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*. Wesleyan University Press.
- Richard, N. (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate Feminista* 9, 127-139. <https://www.jstor.org/stable/42624218>
- Ríos, A. (2020). Seguridad y biometría en cuestión: el sistema federal de identificación biométrica (SIBIOS) en Argentina. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 87, 57-72. <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/alinalrios.pdf>
- Rojas, A. (2016). Reeditan obras de Elena Aldunate, pionera de la ciencia ficción chilena. <https://www.guioteca.com/literatura-fantastica/reeditan-obras-de-elena-aldunate-pionera-de-la-ciencia-ficcion-chilena/>
- Rodríguez, A. (2008). El análisis del discurso y sus aportaciones a los estudios literarios en el marco de las coordenadas autor, obra, lector y contexto. *Andamios* 5 (9), pp. 77-98. <https://doi.org/10.29092/uacm.v5i9.289>
- Rodríguez-Hillón, D. (2015). Acercamientos a la ciencia ficción. *La Palabra*, 27, jul.-dic., pp. 173-187. <https://www.redalyc.org/pdf/4515/451544975011.pdf>
- Rodríguez, R. (2009). Del feminismo liberal al deconstructivismo de género: la narrativa de Angélica Gorodischer en los '80 y los '90. *Cuadernos Del CILHA*, 10(11), 54-67.

- Rodríguez-Sabogal, A. (2016). Realism and magic in the representation of the prostitute in times of dictatorships: The case of Brazil and Cuba. *Afro-Hispanic Review*, 35 (2), pp. 62-78. 17.
- Rosales-Figueroa, I. (2013). *La mente como espacio de poder en Daína Chaviano: negociando e imaginando el régimen castrista de La Habana*.
- Rubin, G. (2000). “[El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo](#)”. En Marta Lamas (compiladora), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. UNAM-PUEG, pp. 35-96.
- Said, E. (2018). Cultura e imperialismo. Debate.
- Salazar, C. (mayo de 2022). Comunicación personal.
- San Juan, M. (2006). Eros en una isla maldita: alegoría, poder y sexualidad en casa de juegos de Daína Chaviano. *Mester*, 35(1). [Http://Www.Escholarship.Org/Uc/Item/1hk568cq](http://www.escholarship.org/uc/item/1hk568cq)
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo.
- Scherer, F. (2021). El nuevo boom latinoamericano: Las escritoras toman el rumbo. *La Nación*.
- Schweblin, S. (2018). *Kentukis*. Literatura Random House.
- Sigal, L. (2019). Escritora Samanta Schweblin dice demandas globales de mujeres abrieron puertas en la literature. Reuters. <https://www.reuters.com/article/world/americas/escritora-samanta-schweblin-dice-demandas-globales-de-mujeres-abrieron-puertas-e-idUSKCN1QZ1H5/>
- Sparling, N. (2017). La ciencia de género según Angélica Gorodischer. *Revista Iberoamericana*, 83(259–260), 657–670. <https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.5195/REVIBEROAMER.2017.7525>
- Seydel, U. (2007). *Narrar historia(s): la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*. Iberoamericana.

- Spires, A. (2016). Nature-Deficit Disorder in the Mexican Dystopia: Carlos Fuentes, Carmen Boullosa, and Homero Aridjis. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40(3), 627–651.
- Szurmuk, M., Castillo, D. (2022). *Latin American literature in transition, 1980-2018*. Cambridge University Press.
- Suárez-Hernán, C. (2019). Parodia, intertextualidad y subversión de estereotipos de género en la ciencia ficción de Angélica Gorodischer. *Castilla: Estudios de Literatura*, 10. <https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.24197/cel.10.2019.476-499>
- Suvin, D. (1977). *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press.
- Tamargo, M. (2008). Hipertexto, ciudad e historia en *El hombre, la hembra y el hambre: una reflexión*. *Confluencia*, 24 (1), pp. 181-186.
- Tajahuerce-Ángel, I., Mateos-Casado, C., Melero-Suso, T. (2017). Análisis feminista de las propuestas poshumanas de la tecnología patriarcal. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, 135, pp. 123-141.
- The Booker Prizes. (2022). International Booker Prize 2022. <https://thebookerprizes.com/the-booker-library/prize-years/international/2022>
- Toledano Redondo, J. (2018). Daína Chaviano's Science-Fiction Oeuvre: Fables of an Extraterrestrial Grandmother. En Dale Knickerbocker (ed.), *Lingua Cosmica*, pp. 1-21. DOI:10.5622/illinois/9780252041754.003.0001
- Urra, E., Muñoz, A., y Peña, J. El análisis del discurso como perspectiva metodológica para investigadores de salud. *Enfermería Universitaria* [online] 10, (2), pp.50-57. <https://www.scielo.org.mx/pdf/eu/v10n2/v10n2a4.pdf>
- Urraca, B. (1995). Angélica Gorodischer's voyages of discovery: sexuality and historical allegory in science-fiction's cross-cultural encounters. *Latin American Literary Review*, 23(45), 85.

- Valdés, V. (2014). Chapter three: Love, Revolution, Survival: Nancy Morejón and Danía Chaviano. *En Oshun's Daughters: The Search for Womanhood in the Americas*. State University of New York Press.
- Valente, M. (2009). Argentina: Women Writers Who Break the Mould. <https://www.globalissues.org/news/2009/07/11/2153>
- Van Dijk, T. (2016). Análisis Crítico del Discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 30: 203-222. <http://revistas.uach.cl/pdf/racs/n30/art10.pdf>
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos* 186, 23-36
- Vargas-Cárdenas, M., Leiva-Vargas, M. (2021). La salud materno-infantil en los cuadernos médicos-sociales. Análisis histórico de los mandatos familiares durante la dictadura cívico-militar en el sur de Chile, 1973-1990. *Revista de historia (Concepción)*, 28(1), 514-540. <https://dx.doi.org/10.29393/rh28-19smmv20019>
- Vázquez, M. (1983). Angélica Gorodischer, una escritora latinoamericana de ciencia ficción. *Revista Iberoamericana Pittsburgh*, 49(123-124), 571-576. https://www.researchgate.net/publication/45384450_Angelica_Gorodischer_una_escritora_latinoamericana_de_ciencia-ficcion
- Velázquez Herrera, L. (2021). Notas sobre ginealogía. <http://menstruadora.com/nota-sobre-ginealogia/>
- Velásquez, M. (2023). Un presente abierto las 24 horas. *Escrituras de este siglo desde Latinoamérica*. Bolivia: Mantis.
- Villar Boullosa, Patricia. (2016). El psicoanálisis como alternativa en la hipermodernidad. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 6(2), 243-258. Recuperado en 24 de noviembre de 2025, de http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1688-70262016000200013&lng=es&tlng=es.
- Viveros, M., Lesmes, S. (2014). Cuestiones raciales y construcción de Nación en tiempos de multiculturalismo. *Universitas humanística*, 77, enero-junio, pp. 14-31. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/8077>

- Viveros, M. (2023). Interseccionalidad. Giro decolonial y comunitario. CLACSO.
- Waltrip, P. (2022). Recovering the Lost Dream of the Past: Historical Memory and the Present in Carmen Boullosa's *Texas: The Great Theft*. *American Literary History* 34(2), 542-560. <https://muse.jhu.edu/article/859222>.
- Walter, B. (2008). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Ítaca, UACM
- Willem, B. (2020). A “New Continent of Data”: Pola Oloixarac’s Dark Constellations and the Latin American Jungle Novel. *Literature, Interpretation, Theory*, 31(2), 129–145. <https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.1080/10436928.2020.1747181>
- Wodak, R., Meyer, M. (2003). Métodos de análisis críticos del discurso. Gedisa.
- World Fantasy Convention. (2025). Progress Report. <https://worldfantasy2025.co.uk/wp-content/uploads/WFC-Progress-Report-2.pdf>
- Yannopoulos, A. (2018). La transgresión de género en las primeras obras de Angélica Gorodischer, un ideosema clave para la lectura de los textos. *Babel*. <https://doi-org.ezproxy.iteso.mx/10.4000/babel.5126>
- Yannopoulos, A. (2011). Anamorfosis y utopía en Trafalgar de Angélica Gorodischer. II Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos, Feminismos Del Siglo XX: Desde Kate Millett Hasta Los Debates Actuales, 28 Al 30 de Septiembre de 2011.
- Yabrowski, N. (2014). El paradigma posfundacional interpelado: Política, democracia e institucionalización para pensar Suramérica hoy. *Revista de Filosofía y Teoría Política* 44. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr6076>
- Yehya, N. (2001). La feminidad de la máquina humana. En *El cuerpo transformado: Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*. Paidós.
- Zirange, R. (2010). Feminist Science Fiction: Images of Future Women. *Asian Quarterly: An International Journal of Contemporary Issues*. Volume 7. 9-18.
- Zuboff, S. (2019). *La era del capitalismo de la vigilancia: La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*. Paidós.