



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

LAS MANIFESTACIONES UTÓPICAS Y DISTÓPICAS EN LA CIENCIA FICCIÓN
MEXICANA: ENTRE EL FALLO DE LA MODERNIDAD Y LA ESPERANZA

TESIS COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN
LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA: MARINA ESTHER GAVITO CORTÉS

DIRECTOR DE TESIS: DR. ISRAEL LEÓN O'FARRILL

ENERO 2025

Dedicado:

Con especial cariño a mi mamá, Delia, quien siempre me apoya en todos mis planes.

También para mis amigos del Gran Colisionador de Textos Especulativos, quienes me han
dado todo lo que esperé que sería la literatura y más.

Para Jessica y Hebe, mis amigas, quienes aún en la distancia me apoyaron y me motivaron.

Para mis gatitos, quienes me acompañaron en cada día de escritura.

Finalmente, no menos importantes, dedicado con mucho cariño para todos los que aman y
escriben ciencia ficción en este país.

Índice

Introducción.....	4
Justificación.....	6
Estado de la cuestión de los estudios de ciencia ficción en México.....	7
1.La utopía y la distopía: definición e historia.....	10
1.1 La utopía definición de un género.....	10
1.2 La distopía: una crítica al presente en un mundo futuro.....	14
1.3 Los orígenes de la utopía y la distopía: La formación del pensamiento utópico y el giro distópico.....	16
1.4 Una aclaración necesaria: La antiutopía.....	22
1.5 La distopía otra forma de crítica social.....	24
1.6 La literatura de ciencia ficción en Latinoamérica.....	28
1.7 La utopía en la literatura de ciencia ficción mexicana: La semilla del pensamiento utópico en México.....	28
1.7.1 Las primeras utopías después de la Independencia de México.....	29
1.7.2 La utopía mexicana en el siglo XX.....	33
1.7.3 La distopía en la literatura mexicana a finales del siglo XX.....	35
2. Propuesta para un análisis de la utopía y la distopía.....	40
2.1 Espacio y tiempo.....	42
2.2 El doble marco temporal.....	46
2.3 Personajes.....	47
2.5 El impulso utópico.....	49
3. Estudio de las obras.....	52
3.1.La utopía en la distopía: Gabriel Rábago Palafox y “Pandemia”.....	52
Biografía de la autora.....	52
“Pandemia”.....	53
El espacio: Intimidad y localismo.....	54
El doble marco temporal.....	56
Elisa: una mujer lesbiana en el fin del mundo (revisa formato para títulos y subcapitulados).....	60
El impulso utópico.....	62

3.2.La distopía salvaje: Mauricio-José Schwarz “La pequeña guerra”	64
Biografía	64
“La pequeña guerra”	66
El espacio.....	67
El doble marco temporal.....	70
La infancia perdida: Ariadne	72
El impulso utópico.....	73
3.3.La construcción de la utopía: Gabriela Damián “Soñaran en el Jardín”	75
Biografía de la autora	75
“Soñaran en el jardín”	76
El espacio: El jardín como espacio utópico.....	77
El doble marco temporal: pasado violento y un futuro esperanzador	81
La guardiana: la construcción de un nuevo tipo de protagonista	84
El impulso utópico.....	85
3.4.Después del cyberpunk: “Ahora lo sientes” de Andrea Chapela.....	87
Biografía de la autora	87
“Ahora lo sientes”: La reinención del hacker en el cyberpunk	88
El espacio: La mente como tercer eje.....	90
El doble marco temporal: la justicia y la leyes sobre la violencia de género	91
La reconstrucción del hacker: Rivera	92
El impulso utópico.....	93
Conclusiones.....	96
Bibliografía.....	100

Introducción

Las crisis sociales y económicas actuales han alimentado una temática de la ciencia ficción durante los últimos años: la distopía. Pareciera que las mayores obras del género tanto en narrativa, como en los medios audiovisuales siempre tienen como centro escenarios terribles donde el futuro no es más que un espacio sacado del libro del apocalipsis. Sin embargo, al detenernos a leer y analizar con mayor atención estos discursos hay una presencia del pensamiento utópico sumergido en estos relatos.

La siguiente tesis es un trabajo donde se propone leer la distopía como una herramienta del discurso utópico, más allá de una enemiga o una antagonista. La distopía hace uso de la utopía para generar espacios donde propone soluciones, brindar esperanza y reflexionar sobre nuestro presente. Por medio de un estudio de la temporalidad, el espacio y el contexto social se pretende entender cómo se articula la distopía y la utopía en los textos de ciencia ficción mexicana de los últimos años.

El aparato crítico usado para este estudio está enfocado en reflexionar a la literatura no sólo como un discurso aislado, sino también como un discurso atravesado por su contexto. Es por ello que se han retomado autores como Mijail Bajtn, Frederic Jameson entre otros para hablar de cómo se concibe el tiempo, el espacio y qué es el impulso utópico.

Los cuatro relatos seleccionados permiten entender esta relación entre literatura y contexto social, se suman también al estudio de la ciencia ficción, ya que por medio de este análisis podemos aproximarnos a cómo se ha construido el fenómeno de la ciencia ficción en México.

También en este trabajo se pretende usar una metodología para analizar la ciencia ficción y proponer una forma de estudio, ya que existen pocos análisis serios del género que vayan más allá del descriptivismo o historicismo de este. Siempre entendiendo que esto no se piensa como *la forma* de analizar a la ciencia ficción, más bien una propuesta que puede ser mejorada, usada y complementada con más elementos de análisis.

Al estudiar el fenómenos utópico y distópico de la literatura nacional encontramos un gran sentido crítico a hacia su presente y una conciencia social que pocos géneros o corrientes literarias tienen los textos elegidos muestran y reflexionan sobre el acontecer social de México. Para el estudio de los textos de la presente tesis se hará un análisis del tiempo, del espacio y del contexto social. Así como del concepto del impulso utópico. El estudio se hará por separado para cada relato para reflexionar sobre sus matices y forma de presentar la relación de la distopía y la utopía.

El estudio del espacio dentro de la obra y fuera nos permite contextualizarla, el entender la función del impulso utópico permite cambiar la perspectiva de cómo se escribe y lee la ciencia ficción. El análisis del doble marco temporal nos facilita analizar los recursos literarios y retóricos de los que hace uso la ciencia ficción. Finalmente se reflexionará en cómo se articulan y mueven los personajes dentro de los relatos.

Justificación

La ciencia ficción en México ha tenido un desarrollo sin precedentes en los últimos treinta años, pero parece que únicamente los aficionados a escribir ciencia ficción y algunos grupos de lectores han estado al tanto de esto. El canon literario ha omitido en su mayoría a prolíficos autores que durante las últimas cuatro décadas han alimentado el género de la ciencia ficción con todo tipo de relatos desde las clásicas invasiones espaciales, hasta reflexiones sobre qué nos hace humanos.

Un género bastante fructífero no solo en México ha sido el utópico/distópico, donde se hace una crítica y reflexión sobre el acontecer actual usando como pretexto una historia ubicada en un futuro lejano o en una dimensión geográfica distante. El presente trabajo considera necesario hacer un estudio sobre este fenómeno que ha sido omitido en las investigaciones académicas.

Más allá de los asuntos académicos y de representación, se suma la necesidad de entender además de reflexionar cómo se ha configurado el imaginario distópico y utópico en el contexto social y cultural de México que dista de las versiones eurocéntricas y anglosajonas que han llegado a nosotros.

El estudiar el género utópico/distópico es clave para visualizar las crisis políticas y sociales que han afectado al país desde otras perspectivas. Al adentrarse en los estudios de ciencia ficción estamos ante un espacio que se ha permitido por décadas romper esquemas y plantear preguntas sobre la identidad, la sexualidad, la realidad o criticar a la sociedad y la violencia que se vive diariamente, incluso con mayor libertad que otros géneros. Es tal vez

esta posición marginal de la literatura de ciencia ficción que le ha permitido ser crítica e incisiva en temas sociales.

El motivo por el cuál la obra literaria analizada sean relatos o cuentos se debe a un caso particular de la ciencia ficción en México, las novelas son escasas en comparación con la producción de relatos cortos, esto tal vez se deba a las cuestiones económicas y el poco interés de las editoriales por publicar ciencia ficción nacional. Sin embargo, esto permitió el auge del cuento, un espacio reducido, pero activo, donde es posible ver la esencia y el núcleo del género en México.

Debido a esto se han seleccionado cuatro obras que se consideran abarcan las temáticas de interés para este trabajo como lo es: la concepción de lo utópico, la distopía contemporánea y la crítica sociopolítica.

Estado de la cuestión de los estudios de ciencia ficción en México

Los estudios sobre la ciencia ficción mexicana se pueden dividir en dos tipos los realizados en el país y los hechos por extranjeros, aunque estos últimos generalmente han estado dirigidos a la recopilación documental y no al estudio propiamente de las obras.

En México actualmente se puede encontrar una serie de estudios como tesis o ensayos, sobre el género. Salvo algunas remarcables excepciones como la obra de Gabriel Trujillo Muñoz *Utopías y quimeras: guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción* (2016), quien dedica un capítulo completo al desarrollo de la utopía y del género en nuestro país, o de Miguel Ángel Fernández Delgado, quien es considerado uno de los pocos historiadores del género en nuestro país; los demás estudios del género son tesis o artículos sueltos.

Los trabajos académicos dedicados a esta rama de la literatura nacional han sido escasos, salvo valiosas excepciones como la de Horacio Porcayo quien en su tesis de licenciatura abordó a Angelica Gorodischer, autora argentina y la de tesis de licenciatura de Víctor Hugo Granados Cervantes quién en 1998 presentó la tesis titulada: *La ciencia ficción mexicana, mito y realidad, propuesta metodológica para su lectura*. A la par de estos trabajos de investigación también está la tesina de *Eugenia Ciencia Ficción y humanismo* de Gabriela Gómez Torga.

Recientemente en los últimos tres años se han publicado tesis y estudios sobre la ciencia ficción mexicana: *Ciencia ficción mexicana: Modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas* tesis doctoral del año 2020 escrita por Víctor Roberto Carrancá de la Mora; también es posible encontrar la tesina *La tradición del futuro: antologías de ciencia ficción en México* (2020) de Rodrigo Rosas Mendoza. Junto con ellas destacan algunos de artículos publicados en la página Ciencia Ficción Mexicana, los cuales son los de los pocos intentos de hacer una historia y una crítica al género. Miguel Ángel Fernández en su artículo: *Panorama de la Ciencia Ficción mexicana* enlista una breve serie de estudios:

Hasta ahora, el estudio más completo sobre la ciencia ficción mexicana es el capítulo IV de la tesis doctoral de Ross Larson, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative* (1977), aunque omite algunas novelas y por completo las revistas, y abarca la producción de México hasta 1973. Gabriel Trujillo ha publicado dos estudios, *Los Confines* (1999) y *Biografías del Futuro* (2000), de gran utilidad, sin embargo, también incompletos y en los que no quedan claros los criterios seguidos por su autor para distinguir la literatura de ciencia ficción de otros géneros emparentados. Ramón López Castro dio a conocer en el 2001 su *Expedición a la Ciencia Ficción Mexicana*, en el que faltan asimismo títulos y autores, y solamente es de cierta utilidad para los años 1984-2000. Hasta ahora, la fuente más completa y confiable para el estudio de la ciencia ficción mexicana es la página web CFM: www.cienciaficción.com.mx (Fernández, p.18).

Si hablamos de investigaciones dedicadas a alguno de los autores podemos encontrar específicamente una serie de artículos sobre la obra de Urzais, entre los que destacan el de Adriana Azucena Rodríguez, quien propone un estudio sociocrítico de la obra, *Eugenia*,

temprana ciencia-ficción hispanoamericana: literatura, sociedad y proyección futurista (2015), es un texto donde se estudia la importancia de la obra y su ausencia del canon nacional.

Finalmente se incluye el trabajo de investigación de la autora de la presente tesis, con sus dos trabajos terminales, *El cyberpunk y la posmodernidad en Gel Azul de Bernardo Fernández* (2015) y *Panorama de la ciencia ficción en México: tres relatos como referentes del desarrollo del subgénero (1990-2000)* (2017).

Durante los últimos años también ha sido posible encontrar un crecimiento en los artículos académicos dedicados al género como el de Alejandro Palma Castro y Víctor Roberto Carrancá de la Mora,; *Reedición de La primera calle de la soledad de Gerardo Horacio Porcayo o el cyberpunk mexicano revisitado desde otro sueño eléctrico* (2020) o el artículo de Rodrigo Rosas *El Futuro imposible: cuentos de ciencia ficción mexicana contemporánea* (2021) publicado en la revista Fuentes Humanísticas de la Universidad Autónoma Metropolitana. Solo por mencionar a algunos.

La literatura de ciencia ficción México y en Latinoamérica tienen en común que han sido foco de estudio de investigadores anglosajones, quienes han dedicado libros a esta veta de la creación literaria en Latinoamérica, entre estos autores destacan Rachel Haywood Ferrerira con su libro *The emergence of Latina American Science Fiction* (2011) libro donde dedica varios apartados a la literatura especulativa en México, mencionando autores como Fósforos-Cerillos, Eduardo Urzaiz y Amado Nervo. También está *Latin American Science Fiction Theory and practice* (2012) de M. Elizabeth Ginway and J. Andrew Brown donde se dedica un capítulo a la obra de Bernardo Fernández.

Como se puede observar la investigación y estudio de la ciencia ficción en México está despuntando, ya que aún queda una gran cantidad de obras y autores que necesitan ser estudiados e incluso incorporados a las listas de del género.

1. La utopía y la distopía: definición e historia

El definir un tema o una palabra nos permite cerrar el espacio que abarca y así poder manejar con mayor precisión el mundo en el que se desenvuelve. La utopía siempre se ha visto como lo opuesto a la distopía, contrario al ideario popular no lo es, es más deberíamos verlas como primas o hermanas muy cercanas. La utopía al igual que la distopía nacen de la necesidad de examinar con una lupa y a ojo crítico los problemas de una sociedad, así como también de la necesidad de generar espacios para proyectos de nación o propuestas económicas.

Así que en estos apartados nos daremos a la tarea de delimitar estos conceptos y también de aclarar ambigüedades sobre ellos.

En las siguientes partes haremos un estudio histórico para entender cuáles son las motivaciones de la utopía, así como analizar el origen de la distopía en el siglo XX tanto en el mundo como en México, donde el pensamiento utópico comenzó desde la época colonial y giró hacia el distópico en el siglo XX.

1.1 La utopía definición de un género

El caso del concepto de utopía es bastante particular, porque la obra que le dio nombre al género nació en el siglo XVI, pero antes de ella ya había otras propuestas literarias donde mundos o sociedades idealizadas aparecen.

Utopía de Tomás Moro permite colocar bajo una etiqueta a un gran número de obras que la habían precedido y también las subsecuentes a lo largo de los siglos. Autores como Yohanka León del Río señalan que este género no es solo una narración y que abarca otros aspectos, así apunta que: “Utopía inaugura un género, una narración, un texto literario o un discurso” (León, p.56). Es así como una obra literaria también nombra a un género que se moverá entre la literatura, la filosofía política y posteriormente en la ciencia ficción. La obra de Moro permite definir y etiquetar obras anteriores y posteriores ya que establece varios elementos para diferenciarla de otras obras similares como era el caso de los viajes de aventuras.

Un primer acercamiento a la utopía nos permite pensar en ese mundo ideal, pero más allá de ellos hay varias capas de significación dentro de esta palabra. Comencemos con la definición etimológica, la cual señala el *DREA* es: “οὐ ou 'no', τόπος τόπος 'lugar’”. Así pues, la utopía en una interpretación literal representaría un espacio que no existe, es decir que no es posible. La utopía clásica es un espacio inalcanzable, pocas veces es visto por los autores como una propuesta al futuro. Este punto lo aborda Raymond Trousson en su obra *Historia de la literatura utópica* mencionando que Platón no veía en su texto de la *República* una proyección al futuro, más bien buscaba exaltar la utopía platónica que es un regreso a la Atenas mítica del pasado.

También señala que el concepto de utopía proviene de la obra literaria, es decir el libro le da el nombre al género e incluso coloca textos anteriores bajo esa categoría. Señala que “a partir de esa obra (*Utopía*) se definen las obras anteriores a ella” (p.27). como es el caso de los escritos de Platón o Yambo. Sumado a esto, Andrés Suzzarini Baloa menciona que en un principio el género de viajes también abarcaba algunas obras utópicas. Los viajes

de aventuras o imaginarios eran frecuentemente asociados a los utópicos, sin embargo, los primeros se caracterizan por presentar países o ciudades desconocidas, pero que usualmente están dentro del mundo real y como ya se ha mencionado la utopía clásica habla de lugares que no están anclados en la realidad.

Andrés Suzzarini Baloa presenta en su artículo *Una aproximación al concepto de utopía* (2010) una definición más concreta: “El carácter más definitorio y principal de una utopía consiste en la necesidad de ofrecer un modelo alternativo de sociedad frente a otra que se sostiene por la existencia de males sociales” (p.172). Podemos entender la utopía como la propuesta de una sociedad alternativa, que no siempre se ubica en el futuro, pero que busca poner en evidencia los males de las sociedades donde emerge.

Suzzarini Baloa expone que para la utopía es fundamental hablar sobre los males sociales y proponer una respuesta para ellos, es decir un texto utópico será siempre una propuesta o plan de acción. Este elemento es más frecuente en las primeras utopías donde se presentaban como proyectos o espacios a emular. En la obra de Moro estos males son señalados y para el autor aparecen debido a la desigualdad. Suzzarini profundiza en estos tópicos de la siguiente manera:

Estos males sociales, la pobreza, el delito, etc. tienen a su vez un mal como fundamento: la desigualdad entre los hombres, desigualdad que hace que existan muchos hombres sumamente pobres frente a un reducido número de hombres extremadamente ricos. Esta desigualdad se sostiene a su vez sobre la existencia de la propiedad privada, la cual vendría a ser en último caso la verdadera causa de los males sociales, y su eliminación la condición de posibilidad para la desaparición de tales males (Suzzarini, p. 172).

Para la utopía será tema principal hablar sobre la desigualdad, la pobreza y todo aquello que afecta a las sociedades. Esta va más allá de plantear un mundo perfecto, busca pasar una revisión y escudriñar dentro de la sociedad para visibilizar sus carencias.

Autores como Raymond Trousson, en su obra *Historia de la literatura utópica* (1995) señala que ya para 1762 el *Diccionario de la academia* (francesa) acepta la palabra, pero es hasta 1798 que se define: “Se dice en general de un plan de gobierno en el que todo está regulado con vistas de felicidad común” (p. 36). En esa época la utopía era vista como una mentalidad quimérica que ingenuamente buscaba transformar lo real. Raymond Trousson señala que más adelante otros autores le darán una carga peyorativa como es el caso de Lalonde quien la definiría como un ideal político seductor pero irrealizable.

Más adelante el Marxismo trataría de recuperar la idea de utopía como testigo de la lucha de clases y como símbolo de una oposición a los regímenes establecidos. Sin embargo, Suzzarini apunta que esto solo provocó que el género perdiera claridad y enfoque ya que sería marcado solamente como una “hipótesis”.

La definición de León del Río amplía el concepto de utopía, al abrazar la pluralidad de las obras etiquetadas bajo este género. El elemento más destacado es que al igual que otros autores hace énfasis en que la utopía está escrita para reflexionar sobre la realidad misma de la obra, en otras palabras, el contexto social que rodea a la obra es lo que permite articularla.

En este tipo de texto se distinguen los momentos lúdicos, innovadores de nombres y lugares con amplios momentos eruditos, gran carga poética, con licencia para su comprensión por iniciados, una representación que no refiere a una realidad, sino a la realidad misma del contenido del texto que se crea en el acto de la escritura (p. 56).

Entonces podemos entender la utopía como un género literario, pero que también tiene influencia de otras áreas del saber, que van desde el viaje de aventuras hasta la filosofía política. Sin embargo, podemos acotarla de la siguiente manera: La utopía se caracteriza por presentar espacios posibles o no lugares donde los males de la sociedad se han corregido,

estos males cambiarán de acuerdo con cada época y enfoque. Además de ello se caracteriza por hacer una reflexión sobre la sociedad en la que se gesta, no es siempre una propuesta hacia el futuro, es una llamada de atención al presente y a los males que vive la sociedad. La utopía propone modelos alternativos de sociedad, donde los males se ven extinguidos y el orden ha permitido una nueva estructura social.

1.2 La distopía: una crítica al presente en un mundo futuro

La distopía es un género que ha tenido su auge durante el siglo XX, el cual se ha incrementado en las últimas tres décadas. Este género junto con la utopía forma parte de la gran rama literaria de la ciencia ficción.

Al igual que la utopía la distopía se caracteriza por una fuerte crítica a su sociedad, en novelas clásicas del género como *A brave new world* o *The handmaid's tale* hay un interés por reflexionar acerca de los problemas sociales. En el caso de la novela de Atwood la autora señala que su inspiración para la obra fue el mismo contexto que vivía en la década de los años ochenta “(...) puse en *El cuento de la criada* cosas de todas partes del mundo, incluido Estados Unidos, que ya habían pasado o estaban pasando en los 80. Muchas de ellas todavía suceden y hasta estamos sufriendo más retrocesos (BBC, p.15). La distopía es entonces al igual que la utopía un espacio donde se ponen en evidencia los males o problemas sociales.

Tal vez la mayor diferencia entre la distopía y la utopía está en que la mayoría de los relatos distópicos se encuentran localizados en ciudades de nuestra realidad ya sea Ciudad de México, Los Ángeles, Tokyo etc. Usualmente ubicadas unos años o décadas en el futuro.

Definir a la distopía puede ser más complejo que definir a la utopía, no obstante, existen propuestas para delimitarla: “dystopia is a critical genre that makes us aware of human manipulation through technological advances in the twentieth and twenty-first centuries” (Bacolini et al, p. 65)¹. La distopía está encaminada a ser una advertencia sobre el desarrollo tecnológico y también económico, primero a inicios del siglo XX y posteriormente en el transcurso de este. En ella también hay un interés en alertar

Raffaella Baccolini y Tom Moylan establecen que ciertos trabajos literarios fueron los encargados de renovar el ideario de la distopía: “Works by Octavia E. Butler, Cadigan, Charnas, Robinson, Piercy, and Le Guin refunctioned dystopia as a critical narrative form that worked against the grain of the grim economic, political, and cultural climate”² (Baccolini et.al p.3).

Otro de los elementos característicos del género distópico es la ausencia de un viaje que lleve al lugar de la narración, los personajes ya se encuentran anclados dentro de sus mundos, pero suelen estar incómodos dentro de sus propias narrativas. Tradicionalmente como se ha mencionado con anterioridad el viajero se insertaba en el mundo utópico, para explorarlo y maravillarse con este, sin embargo, el personaje en las narrativas distópica ya conoce muy bien su mundo como es el caso de Richard Deckard en *Blade Runner* o June en *The Handmaid's Tale*.

Entonces podemos definir a partir de este desglose de características que la distopía es un tipo de relato ubicado en alguna ciudad del mundo real en un futuro donde la sociedad se

¹ (...) la distopía es un género que nos hace conscientes de la manipulación de los humanos a través de los avances tecnológicos en los siglos XX y XXI. (Traducción nuestra).

² “Las obras de Octavia E. Butler, Cadigan, Charnas, Robinson, Piercy y Le Guin repensaron la distopía como una forma narrativa crítica que iba en contra del sombrío clima económico, político y cultural. (Traducción nuestra).

encuentra afectada por algún tipo de mal, ya sea contaminación, guerra, tecnología entre otros. Además de ello tiene un carácter crítico de la sociedad de donde emana y coloca a los personajes protagonistas como actores contra el sistema que los oprime o afecta.

1.3 Los orígenes de la utopía y la distopía: La formación del pensamiento utópico y el giro distópico

El vínculo entre ciencia ficción y utopía es hoy en día algo natural y común. Se entiende que la utopía pertenece a la ciencia ficción; sin embargo, el género utópico tiene antecedentes más remotos.

El primero de estos antecedentes, por lo menos en occidente sobre este género está en la obra *La república* de Platón, a quien se le considera fundador del género, Gabriel Trujillo Muñoz en su libro *Utopías y quimeras: Un viaje por los territorios de la ciencia ficción* señala que la obra de Platón “buscaba la perfección, a la vez que era una crítica de la sociedad ateniense de su tiempo” (p.14).

La historia del origen de la utopía es bastante remota, llega hasta la época griega con lo que serían los precursores de estos discursos. Raymond Trousson apunta a estas raíces en los griegos, donde los autores de estas proto-utopías comenzaban a forjar los elementos que la definirían más adelante. Entre estos autores está Diógenes de Laercio quien había compuesto una *República* donde se rechazaba la propiedad privada y se buscaba un regreso a un estado primitivo de la sociedad libre de la corrupción y los vicios.

Otro iniciador del pensamiento y la narrativa utópica fue Hipodamo de Mileto quien presentaba una ciudad trazada de manera geométrica y abogaba por un estado sin esclavos,

pero le concede un gran poder al ejército con lo cual sugiere un Estado guerrero basado en la agricultura.

Estos son solo algunos ejemplos además de Platón sobre el pensamiento utópico que durante siglos se gestó con obras muy diversas como la *Asamblea de las Mujeres* de Aristófanes que plantea una reestructuración de la sociedad a partir de la toma del poder de las mujeres, aunque satírica la obra no deja de tener una intención de plantear otra perspectiva social.

Raymond Trousson, estudioso de la literatura utópica señala que Platón es considerado el auténtico creador del género utópico, aunque su obra *La república* no fue catalogada bajo esa etiqueta hasta varios siglos después. La *República* fue compuesta entre 389 y 369 a.C, en la obra Platón presenta la idea de “sustituir el espíritu de independencia regional y los caprichos de una democracia inestable por la cohesión y la solidez de un Estado homogéneo y fuerte, único capacitado para proteger a la ciudad a la vez contra las agresiones exteriores y las sacudidas revolucionarias interiores” (Trousson, p. 58). Además de esto Platón propone un estado que será capaz de regular la vida diaria de las personas desde decidiendo qué hacer con los hijos, cómo cuidarlos hasta hacerse cargo de los que no fueran “aptos”. El gobierno que propone es uno regido por los filósofos y los sabios liberados.

Trousson, apunta que en la obra de Platón se establecen los elementos que estarán presentes en las utopías futuras como son la rígida organización social, un estado que tenga control del pueblo.

El sucesor de Platón en el género utópico fue Teopompo de Quíos de quien se conservan fragmentos de su obra llamada *Filipicas*. En esta narración crea un vasto

continente poblado por gigantes. En este mundo hay varias ciudades donde viven de manera libre y sin preocupaciones: “La Ciudad de La Paz (Eusebés), en la que solo viven juntos liberados de las preocupaciones materiales, como en la edad de oro” (Trousseau, p.66).

La utopía fue perdiendo fuerza con el auge de las religiones judeocristianas, comenzando con los judíos que tenían la idea de un nuevo paraíso terrenal. Posteriormente esta idea permea en la iglesia católica, debido a que la perspectiva católica y el paraíso sería la de un lugar posible y alcanzable Trousseau, i indica que la Edad Media no se crearían utopías como en las épocas anteriores, ya que el milenarismo predominará. “El espíritu teológico de la Edad Media era incompatible con el espíritu utópico: se presiente el ‘otro mundo’ como una realidad demasiado evidente como para dejar sitio a ‘otros mundos’ (Trousseau, p. 73).

Sin embargo, el resurgimiento del género utópico se daría debido al debilitamiento de la fe cristiana y al antropocentrismo del Renacimiento. Un cambio en la forma de percibir el mundo y un renovado interés político y social gestaría una de las más importantes obras del género.

El crecimiento de las ciudades medievales fue un tanto caótico y al azar, en medio de este caos suburbano apareció la intención de crear espacios centralizados y de ordenarlos. Un interés por el urbanismo surgió durante el renacimiento, la idea de orden y de ciudades planeadas de manera funcional sería inspiración para obras de índole utópica.

Fue Tomás Moro nacido en Londres en 1478 en una familia burguesa ennoblecida quien sería el autor de *Utopía* (1516). Fue un humanista y un sabio, “cuyo alimento espiritual fueron tanto los Padres de la Iglesia (...) como Linacre, Grocyn, Erasmo (...)” (Trousseau, p.

77). Moro tuvo una carrera política brillante, fue tesorero de la Corona, canciller de Lancaster y en 1529 gran Canciller.

Tomás Moro quien en su obra *Utopía* (1516) mostraba una reflexión y señalamiento a la estructura dogmática del pensamiento de la sociedad renacentista y propone “una especulación de los que los hombres nuevos podían hacer con un gobierno más racional que el que conocían” (Trujillo, p.16). Está dentro de la naturaleza utópica no sólo hacer una propuesta de una ciudad o futuro perfecto, sino también una reflexión acerca de las carencias y problemas sociales que se enfrentan en la realidad social.

Trujillo Muño señala que “La visión de Moro es una visión crítica del mundo que lo rodeaba, sobre todo de Inglaterra y su capitalismo incipiente” (p.17). Su obra es entonces una reflexión hacia los males de su época, por lo menos hacia los que Moro consideraba más apremiantes como la usura y el comercio como una actividad preponderante.

Está en la naturaleza de las primeras utopías tener una serie de propuestas idealizadas o casi perfectas, a suerte de una contraposición los errores que la sociedad comete son en cierta manera una suerte de manual o propuesta de cómo podría mejorarse la sociedad. Además, muchas de ellas tienen el interés de ser proyectos de nación, elemento que predominará en la mayoría de los relatos utópicos.

En el siglo XVI después de la publicación de la obra de Moro y durante todo el Renacimiento la utopía proliferó. “Parece como si el ensayo de Moro hubiera liberado de pronto a una inmensa sed de crítica y construcción, de un sueño o de burla” (Trousseau, p. 92).

Los autores utópicos aumentaron entre ellos tenemos a Johann Eberlin (1460-1533) crearía una serie de quince panfletos titulados: *Fünfzehn Bundsgenossen* (1525). Posteriormente Antonio de Guevara (1480-1544) publicó “Reloj de príncipes”, relato donde el gran Alejandro conoce un pueblo donde las reglas son numerosas y muy estrictas. Por ejemplo, en este lugar a las mujeres se les sacrifica a los cuarenta años y a los hombres a los cincuenta con tal de evitar que estos se vuelvan viciosos.

Thelème publicó una obra en la que se nota la clara influencia de *Utopía*, donde presenta una ciudad llamada Badebee. “Thelème parece, a primera vista, resolver el problema de la contrición social, escollo con el que choca toda utopía. Nos propone (...) una sociedad sin leyes que sólo desea la plenitud libre del individuo” (Trousson, p. 94) Como podemos ver la idea de libertad y de la utopía se modifica en cada época y autor. Así como para unos la vida debe ser controlada por el gobierno, para otros la libertad y la ausencia de leyes sería ideal para un mundo utópico.

Tomasso de Campanella será uno de los grandes utopistas junto con Tomás Moro, nacido en 1568 en Calabria expone sus ideas en el texto *Comentario sobre la monarquía de los cristianos* (1593) y en *Discursos sobre el gobierno eclesiástico* (1594).

Otra de las obras más destacadas después del texto de Moro está Francis Bacon nacido en 1561, publicó en 1620 el *Novum Organum* obra que sentaría las bases para su libro *New Atlantis* (1621), obra tristemente inacabada, pero que es la primera utopía basada en la ciencia y el método experimental. Esta es tal vez la primera obra que comienza a aproximarse a lo que hoy día llamamos proto-ciencia ficción, es decir obras donde la ciencia o los principios científicos básicos son parte del argumento.

Trousseau apunta sobre la importancia de la utopía en el siglo XVII: “el género creado por Moro floreció abundantemente, pero esas obras recibían el nombre de “viajes imaginarios” y hay que esperar al siglo XVIII para ver la palabra “utopía” convertida en nombre común” (p.161). La utopía se volvió un género popular, que permitió el florecimiento de obras variadas y con diversos enfoques, algunos bastante radicales y otros incluso pensados como posibles proyectos de nación.

Más adelante Trousseau señala que la lista de obras aumenta y destaca por la variedad temática y por los diversos enfoques que cada autor da a su obra utópica, tal parece que en este siglo soñar e imaginar nuevas formas de vida será una tarea frecuente. Esto tal vez se deba al impulso que la corriente de pensamiento ilustrada da a la vida intelectual del siglo.

La diversidad de temas como se ha dicho destaca podemos encontrar utopía centradas en múltiples perspectivas desde proyectos literarios hasta proyectos de nación. Trousseau señala que otra utopía más cercana a la ciencia ficción sería la de *Icosámeron* (1788) de Cassanova donde un parte de exploradores regresan a Inglaterra ochenta y ocho años después de haber salido de viaje y haber caído en el centro de la tierra.

Yvan Lissorgues en su artículo *El siglo XIX: el siglo de los posibles. Utopías y pensamiento utópico* señala que las utopías de este siglo se caracterizan por un interés revolucionario y por las ideas de proyectos de nación.

De más decisiva influencia en el desarrollo histórico del siglo que esas utopías «revolucionarias», llamémoslas así, es la acción firme y sostenida de una forma de pensar que arriesgándose cada vez más en las realidades concretas y morales del mundo se proyecta en un porvenir más o menos lejano hacia una meta tal vez inalcanzable. (...) Si las utopías anteriores al siglo XVIII son tan fijas como los mitos, el pensamiento utópico es casi por definición un pensamiento dinámico, en incesante evolución (p.5).

De acuerdo con esto es durante este siglo que se abandona la idea de un utopismo donde el dinero o el capital no son necesarios para alcanzar la felicidad, Trousson señala que es en esta época cuando el liberalismo agresivo y la producción industrial acelerada cambian la perspectiva de qué es lo utópico de cómo construirlo.

Finalmente, Trousson señala que ya para mediados del siglo XIX la utopía vuelve a diversificarse en este momento aparecen obras como *El año 7860* (1860) de H. Le Hon o los textos de Samuel Butler (1835-1902) *Al otro lado de la sierra* (1872). También aparece La utopía socialista de Tony Moilin titulada *París en el año 2000* (1869).

Así finalizamos este apartado aclarando que no se han hablado de todas las obras utópicas, sino que se ha hecho un resumen con las más relevantes, todas estas obras se han caracterizado por tener diferentes enfoques de acuerdo con su época y respondiendo al contexto en el que se desenvuelve cada una.

Es a finales del siglo XIX cuando encontramos los primeros cambios en la forma de pensamiento utópico y aparece lo que se llaman las primeras distopías las cuales surgirán a partir del desencanto de las propuestas económicas y políticas del siglo XIX. Asimismo también se dan un reflejo de la crisis que se presentará a lo largo del siglo XX ya que estas primeras distopías pondrán en entredicho si los programas de nación economía y política eran funcionales.

1.4 Una aclaración necesaria: La antiutopía

La creencia de que la distopía es lo opuesto a la utopía ha permeado en el imaginario. Sin embargo, diversos autores señalan que su antónimo o contraparte es la antiutopía. La cual nace como una contraparte del pensamiento utópico.

Raffaella Baccolini and Tom Moylan en su libro *Dark Horizons Science Fiction and the dystopian imagination* (2003) exponen que la antiutopía surge como un movimiento contra del pensamiento utópico: “the term anti-utopia as distinct from dystopia “should be reserved for that large class of works, both fictional and expository, which are directed against Utopia and utopian thought”³ (p.5). Este tipo de obras se contraponen a este sueño social de construir espacios donde las reglas y los entornos se construyan dentro de la lógica del orden.

La antiutopía se puede entender como un texto sobre una sociedad inexistente descrita a detalle y que es usada como una forma de crítica hacia el utopismo. Lyman Tower Sargent la define como: “Anti-utopia—a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism or some particular eutopia⁴” (p.9). Tower menciona que las obras anti-utópicas responden o atacan a las utópicas como es el caso de las obras que responden a la novela *Mirando atrás desde 2000 hasta 1887* (1888) de Edward Bellamy.

De acuerdo con Gabriel Trujillo Muñoz otra obra que apunta a esta corriente es *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jhonathan Swift se cuestiona el ideal utópico cuando el sueño de la vida eterna es presentado como un pesar que acaba con la voluntad de las personas.

Entonces podemos entender que la antiutopía es una forma de responder contra la utopía, pero que estos espacios no son necesariamente parte del género distópico. Ya que

³ “El término antiutopía, a diferencia de distopía, debería reservarse para esa gran clase de obras, tanto ficticias como expositivas, que están dirigidas contra la utopía y el pensamiento utópico”.(Traducción nuestra)

⁴ La Antiutopía: es una sociedad inexistente descrita con considerable detalle y normalmente ubicada en el tiempo y el espacio que el autor pretendía que el lector contemporáneo viera como una crítica del utopismo o de alguna eutopía particular. (Traducción nuestra).

como se ha mencionado anteriormente la distopía es un género que se ubica en futuros donde la sociedad está en decadencia, además no busca cuestionar los ideales utópicos como tal. Ya que está encaminada hacia criticar los sistemas económicos actuales como el neoliberalismo o el capitalismo salvaje, así como la acumulación de riqueza por un sector muy pequeño de la población o hacer consciencia sobre el cambio climático.

1.5 La distopía otra forma de crítica social

La distopía como se ha señalado surge a finales del siglo XIX y se desarrolla a lo largo del siglo XX. Aunque pareciese un cambio radical en cuanto a la forma de pensamiento hay una serie de hilos que vinculan a la utopía y a la distopía.

Gabriel Trujillo Muñoz señala que donde aparece la distopía también presenta una sociedad ficticia que no busca ser feliz o perfecta, ya que no solo examina a la sociedad donde se vive, si no que cuestiona a la misma utopía. En el pensamiento distópico no existe el mundo perfecto. Ni en la imaginación ni en la realidad.

La felicidad perfecta no parece ser el ideal, ya que hay una encrucijada filosófica sobre si la perfección es lo que buscamos o si la ausencia de esta nos permite disfrutar y valorar los momentos donde todo parece ideal. Ambas comparten el interés por enfatizar los problemas sociales, pero con diferentes enfoques, esto se debe a los cambios de paradigma que se presentan a lo largo del tiempo.

La literatura distópica en un inicio cuestiona las promesas de progreso que el capitalismo presentaba. Además de esto los personajes en estos relatos comienzan a cambiar, al inicio en la obra de Moro el protagonista es simple narrador que presencia los actos que ocurren, el texto tiene más bien un carácter de manifiesto político y no de novela.

Posteriormente en la distopía pasaría al de una figura narrativa que es testigo y actor de lo que le sucede, no solo actúa de manera descriptiva está involucrado en el desarrollo de la historia. Este cambio, aunque parece obvio por las cuestiones temporales, también nos permite entender cómo el personaje distópico es testigo y paciente de este mundo, y no solo un simple enunciatario.

La utopía y la distopía a lo largo de la historia mantienen un carácter social, tanto es así que autores como Karl Marx presenta su propuesta utópica cuando habla del triunfo del proletariado y con esto plantea la construcción de un futuro utópico. Aunque Marx no hace uso de la narrativa literaria, es claro que su manifiesto y sus propuestas presentan un interés en reformar las estructuras sociales de su tiempo con el afán de mejorar las condiciones de vida de los eslabones más bajos de la cadena de producción capitalista.

Raffaella Baccolini y Tom Moylan explican en su libro *Dark Horizons* (2003) que a partir del siglo XX y finales del XIX la distopía comienza a tener un espacio en el catálogo literario de occidente, entre las primeras destaca *The time machine* (1895) de H.G Wells quien lleva al lector por medio de viajes en el tiempo a la posibilidad de explorar diversas formas de construir una sociedad, desde una sociedad hiper-tecnológica hasta una donde pocos saben leer y escribir, pero viven en armonía con la naturaleza. Es tal vez una de las primeras obras que hace crítica del progreso acelerado y sus peligros.

Trujillo Muñoz señala que: “El futuro de Wells es un futuro donde la desolación toma el lugar de la utopía” (p.27). En la novela el futuro rompe la concepción de linealidad, presenta una circularidad donde la civilización humana desaparece y tal vez todo comience de nuevo.

La obra de Wells tendrá una gran influencia en autores del siglo XX desde Aldous Huxley, George Orwell hasta Amado Nervo. La perspectiva sobre el progreso y su crítica a la ciencia en *La isla del Doctor Moreau* (1896) permite replantear el concepto liberador del conocimiento y “se va confirmando cada vez más como un poder incapaz de dominarse a sí mismo” (Trujillo, p.29).

Es a partir de estos textos que la idea de ciencia, progreso y bienestar empieza ser puesta bajo la lupa, a lo largo del siglo XX autores como Aldous Huxley presentarán reflexiones acerca del capitalismo y del avance de la ciencia en función de este. *Un mundo feliz* (1932) y *1984* (1949) de George Orwell serían las históricas distópicas fundamentales durante casi todo el siglo XX, la primera como ya se mencionó reflexiona acerca de la masificación y deshumanización a partir de la concepción capitalista del consumo y el progreso y la segunda altamente influenciada por las dos guerras mundiales coloca la mirada en las dictaduras políticas y el control de la sociedad.

El siglo XX por lo menos en la literatura europea y anglosajona presenta obras que fueron reconocidas por su carácter crítico y muchas veces demasiado cercano a la sociedad. Es este además cuando los grandes discursos y sueños sobre un futuro mejor y vida idílica comienzan a caer víctimas de las guerras, las crisis económicas y un descontento general.

La distopía se abre camino en la literatura y se vuelve uno de los géneros predilectos de la ciencia ficción, debido no solo a los avances tecnológicos que presentan o las críticas a la tecnología y el progreso desmedido, sino también por ser la propuesta para reflexionar sobre las problemáticas sociales que se viven.

Raffaella Baccolini y Tom Moylan mencionan la relevancia de la ciencia ficción en el género: “In the direction of popular culture, a more overt dystopian tendency developed within science fiction (sf), and this resulted in the “new maps of hell”⁵ (p.1). Es la ciencia ficción quien decide cuestionar al capitalismo y al daño ecológico, social y humano que provoca.

Preocupaciones como las armas nucleares, la sobrepoblación y la contaminación ambiental serán elementos frecuentes en las obras del género distópico. Obras como *Make Room! Make Room!* (1966), también conocida en el cine como *Soylent Green*, plantean qué sucederá si la población mundial creciera sin control. Algunas otras como la película *El día que la tierra se detuvo*⁶ (1951) y su versión más reciente del 2008, cuestionan el desarme nuclear y el calentamiento global respectivamente.

En novelas como la de la canadiense Margaret Atwood *The handmaid's tale* (1985) existe una reflexión acerca de la fragilidad de los derechos humanos y de cómo los gobiernos autoritarios pueden aparecer en casi cualquier contexto.

El sueño utópico se vio reemplazado por la distopía, pero más allá de la desilusión y contrariedad que representa la pérdida de un mundo perfecto, la distopía surge como un espacio para evidenciar los problemas que atraviesa la humanidad en su acontecer histórico. Ya no se habla de construir un lugar o pensar en un lugar inexistente, se enfoca en su presente. Es tal vez este sueño utópico/distópico la herramienta de crítica, reflexión y visibilizar las preocupaciones de la humanidad y de cada sociedad.

⁵ En la dirección a la cultura popular, se desarrolló una tendencia distópica más abierta dentro de la ciencia ficción (cf), y esto dio como resultado los “nuevos mapas del infierno”. (Traducción nuestra).

⁶ Basado en el relato corto de Harry Bates “El amo ha muerto”.

1.6 La literatura de ciencia ficción en Latinoamérica

La literatura de ciencia ficción en Latinoamérica tiene antecedentes remotos, en el artículo *Cronología de la CF Latinoamericana 1755-1999* (2000), se enlistan obras de ciencia ficción de diversos géneros, aunque no todas son utópicas o distópicas; se pueden rastrear antecedentes de la escritura especulativa hasta el siglo XVIII. La más remota pertenece a México con *Sizigias y Cuadraturas Lunares* (1775) de Fray Manuel Antonio Rivas, obra que especula sobre viajes a la luna y aprovecha este espacio para hacer una crítica a la sociedad Novohispana.

En otras latitudes terrestres como Argentina, Brasil o Chile es posible encontrar abundante producción de obras del género especulativo, mientras que en algunos países como Colombia o Costa Rica es escasa la producción, tal vez el caso de Colombia se deba a que es cuna de obras del realismo mágico.

Hoy día obras como *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana de la dominicana, *Cadáver exquisito* (2017) de la argentina Agustina Bazterrica, *Habana underguater* (2010) de Erick J. Mota son una muestra del crecimiento de la ciencia ficción latinoamericana, donde México ha tenido un papel amplio y diverso, que exploraremos en futuros apartados.

1.7 La utopía en la literatura de ciencia ficción mexicana: La semilla del pensamiento utópico en México

El origen del pensamiento utópico en México tiene antecedentes desde la época de la colonia, cuando al recién descubierto continente se le veía como la Utopía, el espacio donde los

ideales europeos podían llevarse a cabo. Desafortunadamente para los europeos y para los habitantes de las colonias la utopía sólo quedó en los libros de Tomás Moro.

1.7.1 Las primeras utopías después de la Independencia de México

El viaje utópico en tierras mexicanas comienza en el siglo XIX, pero la historia de la ciencia ficción o protociencia ficción en el territorio mexicano se remonta hasta la época colonial; sin embargo, debido a la naturaleza de este trabajo solo nos enfocaremos en los textos utópicos.

María del Carmen Rovira Gaspar señala en su libro *Dos utopías mexicanas del siglo XIX. Francisco Severo Maldonado y Ocampo y Juan Nepomuceno Adorno* (2013) que para el contexto de América la utopía es algo que puede ser real, llega a esta conclusión siguiendo el pensamiento de Simón Rodríguez:

Claramente Simón Rodríguez plantea que la utopía en América no se realizará de acuerdo con el modelo de Tomás Moro, sino que la utopía en América *será real, se dará en un topos real, como proyecto posible*; pero es precisamente esta posibilidad la que caracteriza el pensamiento utópico en América Latina (Rovira, p. 27).

La utopía entonces en América abandona el concepto del lugar ideal que no existe, para ubicarse dentro la posibilidad utópica y del territorio, en este caso el mexicano. Estamos ante un cambio de percepción donde la utopía, se vuelve algo realizable y en algunos casos una especie de guía de acción para implementarse.

Las utopías del siglo XX conservarán a México como el *topos* de su historia, aunque incluirán elementos de ciencia ficción y ficción especulativa. Se dejará de lado los elementos fantásticos o los viajes para llegar a estos espacios. Se buscará construir la utopía en el territorio nacional y hacerla posible.

La primera obra de la narrativa nacional que se puede considerar parte del género utópico es también una de las obras más conocidas dentro de la picaresca: *El periquillo sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, aunque si bien la obra está centrada en las aventuras de Pedro Sarniento, alias el Periquillo, quien cuenta sus desventuras y vida en los últimos años del proceso de independencia de México. Trujillo Muñoz señala que esta obra entra dentro del género utópico ya que presenta un plan de nación e incluso se habla de la isla de Sauchefú ubicada en China, espacio que es usado para representar una sociedad donde se busca una reconstrucción moral de una sociedad colonizada, en la isla la educación cívica es clave en el bienestar, además en esa sociedad se fomenta el conocimiento y las destrezas físicas. Desafortunadamente estos capítulos no logran pasar la censura virreinal y no llegan a publicarse en su momento.

La utopía de Lizardi está más cercana a las primeras obras del género, Trujillo Muñoz apunta que esta obra “no es radical, de imposible realización, sino que es una visión mesurada, realista, de una república burguesa y democrática” (p.105). Hay una intención de cambio, pero siguiendo los ideales políticos del siglo XIX, tal vez esto se deba a que Lizardi vivió todo el proceso de independencia de formación del estado nación mexicano.

El siglo XIX en México se vivió de manera diferente al resto del mundo, mientras las grandes revoluciones industriales ocurrían, el país se encontraba en reconstrucción y sumergido en una serie de conflictos armados internos. Sin embargo, aún dentro de este período caótico y de inestabilidad política aparece Juan Nepomuceno Adorno; un hombre que dedicó su vida a demostrar su intelecto y a nutrirlo. *La armonía del universo* y *el Catecismo de la providencialidad del hombre* (1814) es una obra de corte filosófico y literario que refleja un pensamiento influenciado por la filosofía de Schelling “quien establece

de igual manera una interrelación entre cielo y tierra, el hombre debe reunir la relación destruida entre la naturaleza y Dios; unir la tierra y el cielo” (Martínez, p.3). Sí todo un personaje lamentablemente poco estudiado y valorado.

Su obra está más cercana a una especie de guía y camino en los tiempos complejos de la guerra de independencia en México. J. R Martínez y Luis Guillermo Martínez en su artículo *Juan Nepomuceno Adorno, precursor del desarrollo industrial en México* puntualizan que el interés de Juan Nepomuceno era crear un espacio donde la ciencia y la técnica son parte importante de la relación entre el Universo, la Tierra y el hombre. La obra de Nepomuceno incluso se podría considerar más cercana a la idea del progreso a través de los avances tecnológicos.

Rovira Gaspar señala a la obra de Francisco Severo Maldonado y Ocampo como una de las precursoras del género en México a finales del siglo XIX. Su obra extensa destaca por los temas políticos y filosóficos que surgen a partir de los procesos de formación del estado nacional. Sus obras tienden a elementos más cercanos a la filosofía política, pero conservan un matiz filosófico. Entre sus obras destacan: *El final del Imperio Mexicano; El nuevo pacto social presentado a la nación española, El contrato de asociación para la república del Anáhuac* y el texto que puede clasificarse como su peculiar utopía es: *El triunfo de la especie humana*. De acuerdo con Rovira estas obras presentan un pensamiento filosófico-humanista apegado a las ideas utópicas.

Rachel Haywood Ferreira en su obra *The emergence of latin american science fiction* (2011) menciona diversas obras latinoamericanas enfocadas en la utopía entre las que destacan autores como Fósforos Cerillos, con su obra “México en el año de 1970”(1844) , la de Eduardo Ladislao Holmberg con su novela futurística *Viaje maravilloso del Señor Nic-*

Nac en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido: Fantasía espiritista y Joaquim Felício dos Santos con su obra *Páginas da história do Brasil escrita no anno de 2000*; puntualiza que estas obras surgen porque hay períodos de poca calma política, es decir son respuestas a los acontecimientos históricos de su contexto:

. These three utopian texts all emerged during conditions of national unrest (with at least two of them published in specific response to political events) although, as has been discussed, a more ideal society seemed to lie just over the horizon. All of the tales set their utopian societies in locations remote either in time or in space, using these devices of displacement to achieve Suvin's effect of cognitive estrangement of the writer's own reality (Haywood,p.16).⁷

Tanto las propuestas del brasileño y el argentino se cruzan con las del mexicano Fósforo-Cerillos con los ideales de nuevas naciones, espacios donde los conflictos armados no sean parte constante del día a día.

Finalizando el siglo XIX apareció *Querens* (1890) de Pedro Castera, esta obra está atravesada no solo por las ideas del progreso científico, sino además por la mística y el ocultismo. Este cruce entre lo místico y lo científico sería algo que también se repetiría en autores como Amado Nervo en su novela corta *El sexto sentido* (1918) o *El donador de almas* (1917). El cuento donde Nervo reflejaba su pensamiento utópico sería en *La última guerra* (1907) relato donde los animales toman el control del mundo, muy similar a la novela corta de Orwell *Rebelión en la granja* (1945). Haywood señala que este cuento tiene como característica la tecnofilia y la tecnofobia, si bien por un lado el relato habla de los grandes

⁷ Estos tres textos utópicos todos surgieron durante condiciones de malestar nacional (y al menos dos de ellos se publicaron en respuesta específica de algún acontecimiento político) aunque, como se ha comentado, una sociedad más ideal parecía estar justo en el horizonte. Todos los cuentos sitúan sus sociedades utópicas en lugares remotos en el tiempo o en el espacio, utilizando estos dispositivos de desplazamiento para lograr el efecto de Suvin de extrañamiento cognitivo de la propia realidad del escritor. (Traducción nuestra)

avances científicos, también hace hincapié en como la tecnología puede llevar a eventos catastróficos.

The technological advances he describes are linear. Nervo generally describes new forms of transportation and communication with a technophilic's joy in gadgetry, though technophobia eventually predominates in this tale of revolutions, as war machines advance in destructive capability from spear to telepathic shock and beyond⁸ (Haywood, p. 118).

En la mayoría de estos textos utópicos es posible encontrar un claro interés por un proyecto de nación, la utopía es vista como algo posible de construir. Lo cual la aleja de las utopías europeas ya que estas no esperaban en su mayoría replicar los modelos utópicos sino hacer énfasis en las crisis sociales que se vivían o tener la función de críticas a los vicios de su sociedad. Además de ello en las obras como la de Nervo podemos encontrar una preocupación hacia el avance de la tecnología y sus consecuencias, junto con una reflexión de la naturaleza humana y su tendencia a la violencia.

Mientras que en México algunas utopías eran pensadas como una especie de manual político para la construcción de una nación. Esto nos habla de la perspectiva de los autores en la cual, respondiendo a una época caótica plagada de intervenciones extranjeras, guerras civiles y luchas de poder, ven en la utopía la posibilidad de un proyecto de nación.

1.7.2 La utopía mexicana en el siglo XX

El cambio de siglo trajo a la literatura nacional la esperanza de cien años más para intentar alcanzar los sueños de la nación y de la sociedad que se habían gestado en el siglo XIX. Es durante este siglo que veremos el surgimiento de obras de ciencia ficción encaminadas al

⁸ Los avances tecnológicos que describe son lineales. Nervo generalmente describe nuevas formas de transporte y comunicación con la alegría de un tecnófilo en artilugios, aunque en esta historia, eventualmente predomina, una historia sobre revoluciones a medida que las máquinas de guerra se vuelven más avanzadas en cuanto a su capacidad destructiva, desde la lanza hasta el shock telepático y más allá. (Traducción nuestra).

género utópico, algunas con el interés de especular sobre el futuro de la nación y otras como modo de advertencia del clima político de ese entonces.

Ya entrado el siglo XX aparecen diversos discursos utópicos entre los que destacan la obra de Eduardo Urzaiz *Eugenia Esbozo Novelesco de costumbres futuras* (1919) de la cual cabe resaltar el interés por el pensamiento eugenésico y la reestructuración social. Un mundo que podría considerarse hermano y predecesor de la novela clásica *Un mundo feliz*.

En la novela de Urzaiz se propone la unión de la zona del Caribe con la Península de Yucatán creando una nación progresista y futurista. La historia está marcada por el interés de mejorar la mente a través de la educación y fomentar la salud física con el ejercicio. También en la obra aparece cierta libertad sexual y un cambio en los roles reproductivos donde los hombres son capaces de gestar humanos gracias a la ciencia.

Diez años después de *Eugenia* aparece *¡Castigo!: Novela mexicana de 1945* (1929) de Félix Fulgencio la cual usa como marco el amor y la vida urbana del siglo XX para reflejar una utopía socialista. Esta novela hoy en día es de difícil acceso ya que sus copias no están disponibles, se sabe muy poco sobre ella y su contenido.

El interés por la especulación del futuro y la crítica al presente también dio paso a una ucronía en territorio nacional la obra “El réferi cuenta nueve” (1942) de Diego Cañedo pseudónimo del escritor Guillermo Zárraga. Relato que narra a la vez dos historias la de México del presente (1938) y un futuro 1961 donde los Nazis han invadido México. Pericles Sánchez en su artículo *El Réferi Cuenta Nueve: un unicornio mexicano de Ciencia Ficción* señala que “Cañedo muestra una seria preocupación por lo que siente es un negativo amor por parte de los mexicanos hacia el autoritarismo Nazi, y lanza con su libro un llamado a la

cordura para sus contemporáneos” (Sánchez, p.3). Si bien esta obra sale del corto utópico, también es una forma de pensar y reflexionar el contexto histórico que se vive en plena Segunda Guerra Mundial.

A mediados del siglo aparece *Yo he estado en Marte* (1958) de Narciso Genovese, novela que narra una exploración a Marte por parte de investigadores sudamericanos.

El sueño utópico mexicano creció a lo largo de dos siglos, pasando de obras esporádicas a un buen manojó de propuestas que siguen llevando como es el caso de la obra de Urzaiz un interés en ser proyectos de nación siempre está presente la posibilidad de realizar la utopía. Contrario a la narrativa europea, la utopía por lo menos en México se ve como una herramienta y guía, también habla de la existencia de la esperanza de un mejor mundo en el imaginario de estos autores.

Sin embargo, al igual que el sueño utópico global, la distopía llegó al país de manos de crisis económicas, guerrillas, represiones estudiantiles y la fría realidad que impedía seguir proyectando estos mundos perfectos y que podían servir como esqueletos del ideal de nación.

1.7.3 La distopía en la literatura mexicana a finales del siglo XX

La distopía se vuelve tema de la literatura de ciencia ficción en México cuando las crisis políticas y sociales abruman al país. Es a partir de los años ochenta que, frente a una crisis económica global con la caída de los precios del petróleo, inflación y un sismo que arrasó con la capital del país es que la literatura del género tiene un cambio. Influenciados por las corrientes del cyberpunk estadounidense y por los acontecimientos sociales que atravesaban al país como la llegada del VIH, el sismo de 1985 y la fuerte crisis económica aparecen relatos breves donde la ilusión de una nación floreciente se derrumbó.

Trujillo Muñoz señala que en esta época es cuando el optimismo se pierde, debido a un choque de los autores con la autoridad mexicana, ya sea el estado o el gobierno. Pero más allá de perder el optimismo de crear un mundo mejor, hay un interés en señalar lo que está provocando esta crisis y los problemas sociales. Un caso de esto sería cuando en 1988 Gabriela Rábago Palafox publica su cuento “Pandemia”, un relato que retrata un futuro desolador tras la epidemia del VIH y sus consecuencias en un país tan pobremente desarrollado como México.

Conforme avanza la última década del siglo XX aparecen más obras de ciencia ficción, en la así llamada época dorada de la ciencia ficción mexicana. Esta época se caracteriza por la gran producción de obras y autores que surgieron durante esa década. Estos autores como Bernardo Fernández, Alberto Chimal, José Luis Zárate, Gabriela Rábago, Pepe Rojo, Horacio Porcayo, Martha Camacho entre otros multiplicaron las publicaciones del género y con esto le darían cuerpo y forma a los mundos distópicos de esta generación.

Los giros temáticos de la mayoría de las obras se verían altamente influenciados por la estética del cyberpunk, importada de Estados Unidos con obras como *Neuromancer* o también influida por obras de la cultura nipona como *Akira*. Las novelas como *Gel Azul* de Bernardo Fernández o *La primera Calle de la Soledad* de Porcayo retratan futuros terribles, donde el capitalismo ha permeado de maneras violentas sobre la vida cotidiana.

La novela de Porcayo históricamente ha sido considerada como la novela que inaugura el cyberpunk en latinoamérica. *La primera calle de la soledad* se puede considerar como una obra que refleja una acción constante por parte de los personajes y la narrativa, elementos influenciados por la obra de Philip K. Dick. El protagonista sigue el patrón del *hacker*, quien se caracteriza por tener un cuerpo, es decir está alterado por cables y

mecanismos expuestos. Este *hacker* tiene la misión de espiar a una serie de grupos sectarios religiosos postapocalípticos.

La primera calle de la soledad destacó en su momento al ser recibida dentro de grupos culturales *underground*, como amantes de los cómics, la cultura japonesa o el cosplay. Palma y Carrancá en su artículo *Reedición de La primera calle de la soledad de Gerardo Horacio Porcayo o el cyberpunk mexicano revisitado desde otro sueño eléctrico* (2020): “La primera calle de la soledad reacciona de manera prospectiva contra el supuesto progreso mexicano dependiente de esta era de la tecnoeconomía. Sobre todo, hace hincapié en la deshumanización a partir del exceso tecnológico” (p.232).

La segunda de las grandes novelas distópicas de los años noventa es *Laberinto (as time goes by)* (1995) de Gabriel Trujillo Muñoz (1958) novela que narra cómo un equipo de científicos intenta crear túneles en la madeja del espacio tiempo, pero un neo-Nazi pervierte esta tecnología creando la ruptura de la frontera psicológica, con lo cual el 90% de la humanidad es incapaz de diferenciar entre lo real y lo irreal.

La novela está entre el límite de lo distópico, lo apocalíptico, pero además hace uso de los recursos de la literatura posmoderna; Dale Knickerbocker señala que: “La trama (...) se ve frecuentemente interrumpida por fragmentos de una multitud de textos que ofrecen interpretaciones de los eventos históricos desde una gran variedad de momentos posteriores y perspectivas (históricas, filosóficas, científicas, psicológicas, poéticas, etc.)” (p.232).

Otras obras como *Gel azul* (2009) presentan personajes que se oponen al sistema, que buscan hackearlo y también demostrar en su narrativa las consecuencias de vivir en un estado corrupto.

Las obras de esta época se caracterizan por la exploración tanto de los planos reales como de sus límites y por el cuestionamiento de la realidad sensible. Además de ello hay un interés en reflexionar sobre cómo la tecnología afecta a los personajes.

Otros autores que incursionaron en el género distópico en México el cuento de Gonzalo Martré *Los antiguos mexicanos a través de sus ruinas y sus vestigios* (2001) narra cómo la corrupción en México acabó con la sociedad y derivó en una especie de sociedad en decadencia víctima de la ignorancia y la violencia.

El año de los gatos amurallados (1994) de Ignacio Padilla describe a la ciudad de México devastada por un terremoto y posteriormente por sus habitantes. Donde el orden y la razón se han perdido en la anarquía.

El final de siglo y del milenio está marcado por un aparente sentimiento general de desesperanza, de mundos donde los ideales se han desmoronado y no parece haber una solución. Además de esto también se vuelven espacio para la crítica del entorno social, de la forma de gobierno casi dictatorial que se ha vivido en México, de la desigualdad social, la corrupción y la violencia que atraviesa diariamente el país.

Después de lo que se pudo considerar un período de declive en el género de la ciencia ficción en México, es a finales de la segunda década del nuevo milenio y en medio de la pandemia global del 2020 que la ciencia ficción mexicana tuvo un repunte sin precedentes. De acuerdo con el sitio web de Ciencia Ficción México (CFM) la producción de textos del género creció en manera desmedida. En este auge de autores podemos encontrar obras más recientes como la antología de cuento de Krsna Sánchez *Cómo jugar al póker contra telépatas* (2023), una ucronía con tintes distópicos.

La cantidad de textos también se vio favorecida por el surgimiento de revistas como *Espejo Humeante* o *Especulativas* o fanzines como *Delfos* o *Inéditos* los cuales han motivado al interés de los creadores por participar en este género.

2. Propuesta para un análisis de la utopía y la distopía

El realizar un estudio de la utopía y la distopía presenta una serie de retos, en especial porque contrario a otras áreas de la literatura la teoría que existe sobre el género de ciencia ficción y específicamente sobre la rama de lo utópico se encuentra mayormente centrada en estudios históricos.

Si bien hemos realizado un viaje por el género y sus antecedentes, es necesario reconocer que hay pocas herramientas específicas dentro del campo de la teoría literaria para afrontar los diferentes elementos de los géneros utópicos y distópicos.

Gabriel Saldías Rossel en su tesis doctoral *Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965–1975)* comenta acerca de esta ausencia de orden metodológico en la cual hay también una confusión de terminología y que de acuerdo con este se debe a:

(...) una falta de exploración estrictamente formal del fenómeno escrito (...), siendo quizás el error más común sea la incorrecta generalización de lo distópico en fórmulas estáticas como suele suceder constantemente al tomar como única referencia los trabajos distópicos clásicos (p.140).

Este fenómeno de generalización también es visible dentro del género utópico donde el paradigma de la obra de Tomás Moro se ha vuelto también la forma en que se reflexiona lo utópico. Dejando de lado otros contextos y escrituras fuera de la norma anglosajona o europea. Es por ello que es necesario implementar un método de análisis que permita reflexionar acerca de los textos, sin verlos como algo generalizado e inamovible y enfocarnos en cómo este género es modificado por cada contexto social e histórico que toca.

Debido a esta generalización del género utópico/distópico en el ideario literario y a la escasez de metodologías de análisis o propuestas de estudio teórico es necesario elaborar una metodología para su análisis y así comprender a profundidad cómo estos textos van más allá de mundos idealizados o futuros atroces y cuales comparten elementos en común. Así cómo

también entender su papel dentro de la sociedad actual y cómo la temporalidad narrativa hacia el futuro permite crear relatos donde podemos reestructurar la experiencia de nuestro propio presente.

Lo utópico ya sea en su forma negativa o positiva siempre nos devuelve a un sueño social e individual, Saldías Rossel afirma además que esto es una característica humana que se ha manifestado culturalmente en una gran variedad de productos y prácticas sociales, sin embargo, estas diferentes “formas” pertenecen a diferentes campos del saber, por lo que su relación ha de estar siempre mediada por jerarquías de influencia específicas” (p.142).

Debido a esto es necesario identificar tanto las capas culturales de las obras como los elementos literarios que la componen. Haciendo una desfragmentación de los componentes del texto distópico y utópico se pretende hacer un análisis en tres niveles: el formal estructural, el discursivo y el contextual. El análisis pretende ir más allá de una lectura estructuralista, más bien buscará entender cómo todos estos elementos se articulan dentro del discurso de las obras.

El estudio de los elementos de los textos utópicos-distópicos se hará de manera conjunta ya que como se ha mencionado con anterioridad, no son polos opuestos, sino más bien la distopía es la prolongación de la utopía en la actualidad.

La utopía contiene en su discurso cierto grado de distopía y viceversa, pero para llegar a esta reflexión primero debemos atravesar el camino del análisis de sus componentes y entender cómo ambos se desarrollan dentro del relato y qué discurso ofrecen para los lectores.

Primero se hará una reflexión del tiempo y del espacio, tomando como base las ideas de Mijail Bajtin y el cronotopo. Después se profundizará en la construcción temporal al retomar el concepto de doble marco temporal dentro de las obras, es decir las obras de ciencia ficción se escriben hablando sobre el futuro, pero como una reflexión hacia el presente. Saldías

Rossel utiliza esta idea, pero además de él se retomará la propuesta por Fredric Jameson en su obra *Arqueologías del futuro* (2009) donde el estadounidense propone una forma de entender este fenómeno donde se plantea que la utopía y por lo tanto la imaginación del futuro en la ciencia ficción desfamiliariza y reestructura la experiencia que tenemos de nuestro presente.

Para el tercer punto de análisis se tomarán los conceptos de impulso utópico de Jameson en el cual se plantea que, aunque la posmodernidad ha terminado con la mayoría de las utopías y la imaginación del futuro es posible localizar rastros de este impulso en obras que van desde los comerciales hasta la literatura. El impulso utópico es clave para entender cómo se vinculan utopía y distopía. Ya que dentro del mismo discurso distópico podremos encontrar elementos utópicos o que aspiren a la utopía.

Finalmente se analizarán los relatos desde la perspectiva social contextual, es decir retomando la crisis de la sociedad moderna como la caída del concepto de progreso indefinido, las crisis sociales, el desencanto por el modelo económico y el auge del mass media y la aceleración de la producción capitalista en el contexto latinoamericano. Este análisis se hará de manera independiente en cada cuento.

2.1 Espacio y tiempo

El principal elemento de las utopías clásicas, especialmente la de Tomás Moro es la presencia de un “no lugar”, un espacio donde se puede concretar la utopía pero que no necesariamente está en un ubicación en el mundo real. Suelen ser espacios donde los vicios y problemas de la sociedad han sido superados.

Darko Suvin en su texto *Science Fiction and utopian Fiction: Degrees of kindship* explica lo siguiente. “Utopia is an *historically alternative* wishful construct. Its islands, valleys, communities, or worlds are constructed by natural intelligent beings. (...). Utopia is an Other World immanent to the world of human. (Suvin, p.34). Esta definición corresponde a la teoría clásica sobre el género utópico, sin embargo, en los textos utópicos mexicanos se puede encontrar una diferencia trascendental.

El “no lugar” pasa a ser un lugar tangible del territorio nacional o las zonas cercanas a este. Rovira Gaspar explica que este fenómeno viene desde el siglo XIX, contrasta con la tradición utópica clásica:

“No crean lugares o topos imaginarios ni tampoco personajes fantásticos porque en la realidad en la que viven es tan necesaria una urgente solución que no les permite recrearse en un imaginario literario-literario filosófico” (Rovira, p. 28).

El lugar o el *topos* de la utopía en México seguirá una línea diferente como ya se ha mencionado antes. Con esto se abre la posibilidad a que la utopía por lo menos ideológicamente funcione como un plan de nación. Esta característica será la que marque una de las principales diferencias del relato utópico en las obras que se analizarán.

Mijail Bajtin en su obra *Teoría y estética de la novela* (1989) propone una forma de entender el tiempo en la novela. Bajtin expresa que para la literatura el descubrir el espacio histórico real y del hombre histórico real ha sido un proceso complejo y discontinuo. La escritura en especial de la historia tiene este interés de asimilar la realidad, pero asimilar los tiempos del mundo real en un texto tiene diversas complejidades.

Cronotopo es el término que usa Bajtín para definir: “La conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...)” (p.237). Esta idea del autor proviene de la teoría de la relatividad, cuando retoma el concepto de

“Tiempo-espacio”, esto lo hace para explicar el carácter indisoluble del espacio tiempo en la literatura a modo de un cuarto eje.

Más adelante complementa la definición de *cronotopo literario* de la siguiente forma:

El cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible, desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia (p.238).

El cronotopo lo podemos entender cómo la relación entre el espacio y el tiempo en un texto. Entendiendo que un texto puede ser desde una novela, una película o una pintura y todo aquello que permita una lectura. Esta relatividad del tiempo donde puede modificarse a placer es parte de los discursos. Bajtín expone cómo el cronotopo determina la imagen del hombre en la literatura, es decir se retoman o asimilan diversos elementos accesibles en las condiciones históricas para hacer un reflejo del cronotopo real (nuestro contexto histórico).

Bajtín cuando llega al apartado sobre la novela de aventuras explica cómo el cronotopo es “*el mundo ajeno durante el tiempo de aventura*” (Bajtín, p. 242). Bajtín expone la temporalidad en la novela de aventuras y cómo esta parece extender y doblarse según sea la voluntad del relato. La explicación de Bajtín se extiende para detallar cómo funciona el cronotopo de las historias de aventuras, este concepto ha sido implementado en una infinidad de relatos y textos, pero ha sido escasamente usado para analizar la ciencia ficción.

La ciencia ficción tiene como característica que en su discurso ocurre una extrapolación a un futuro, ya sea en un par de años o en centurias. Aunque la ciencia ficción haga uso de los relatos de aventuras como la Space Opera, suele ubicar a sus relatos fuera de nuestra línea temporal. Sin embargo, hay algunos que rompen la temporalidad y la espacialidad al ubicar sus historias fuera de nuestra dimensión y nuestro tiempo.

El principal problema que enfrenta hacer un estudio sobre el cronotopo de la ciencia ficción es entender cómo se articula el tiempo en los relatos de ciencia ficción. Tradicionalmente existe la mala concepción de que los relatos de ciencia ficción hablan del futuro, pero autores como Saldías Rosel indican que esto no es así. El relato de ciencia ficción realiza un doble marco temporal, es decir los relatos que se colocan en el futuro son producto de un fenómeno donde se extrapola el presente para darle distancia.

Es una especie de juego temporal donde el futuro permite que se reflexione del presente, algo como lo que ocurre con la historia, que se puede reflexionar cuando existe distancia ya sea poca o mucha. Esto se debe a que cuando estamos localizados en el presente hay un especie de ceguera que no permite analizar los procesos que están ocurriendo.

Al retomar los elementos espaciales y sociales es posible realizar un análisis de tropos de la obra, en especial cuando esta responde a representar espacios reales y tangibles, contrario a la tradición clásica del “no lugar” utópico. Y también sirve para estudiar a la distopía la cual hace uso de espacios conocidos y ciudades que existen en nuestra dimensión geográfica.

Entonces el espacio en la literatura del género utópico/distópico deberá ser leído como parte fundamental de la construcción del relato. El lugar no solo es el marco del relato, es el que también carga de significación y elementos político-sociales a los textos.

Jameson también presenta una reflexión sobre el espacio utópico como un ambiente cerrado o cierre espacial: “Ya en Tomás Moro, la imaginación de la utopía está constitutivamente relacionada con la posibilidad de establecer un cierre especial (la excavación de una gran trinchera que convierte a “Utopía” en una isla independiente) (p.346). El cual permite no

solo aislar si no contraponer los polos, lo que es utópico y lo que no lo es. Aquello que se encuentra fuera del espacio no es utópico. [Ya estaba marcado.](#)

2.2 El doble marco temporal

El tiempo en los relatos de ciencia ficción está fuertemente ligado al género, las obras de ciencia ficción se escriben sobre tiempos futuros, pero pensando en el presente. Por ejemplo, la clásica distopía *A brave new world* (1932) es una crítica hacia la sociedad hiperconsumista y capitalista que comenzaba a formarse a inicios del siglo XX.

También está el cuento “*Vendrán lluvias suaves*” (1950) de Ray Bradbury está presente el miedo al holocausto nuclear producto del tenso ambiente en la Unión Soviética y Estados Unidos de América.

El tiempo en los textos utópicos/distópicos está manejado en un doble marco: el de la historia en el futuro y el contextual. Esta dicotomía permite que las obras realicen un análisis social y además inviten a la reflexión del ser humano dentro de su contexto.

Entonces en un texto de ciencia ficción tendremos dos tiempos, uno en el futuro donde ocurren las acciones del relato y otro que sería el tiempo contextual (social e histórico) de la obra.

Para el aspecto histórico se realizará un breve recorrido y se contextualiza la obra dentro de los acontecimientos que la rodean. Se verá cómo el tiempo histórico afecta la manera en que se desarrollan las obras y cómo esto causa un giro en la percepción del futuro.

Saldías Rossel afirma que esta doble temporalidad genera un efecto paradójico el cual expone de la siguiente manera:

Esta doble temporalidad intra y extraliteraria genera un efecto paradójico con la lógica de la narración, pues plantea implícitamente que lo que está sucediendo en el texto es, por definición, completamente diferente a lo que ha sucedido en la realidad. Sin embargo, al mismo tiempo que se niega la factibilidad de los eventos narrativos, se plantean como evento

verosímiles, lo que a su vez permite la formación de una eventual crítica de la sociedad a partir de los excesos retratados en este tiempo alternativo (Saldías, p.157).

La doble temporalidad permite a la obra utópica/distópica ser un género crítico con la sociedad y con los elementos que rodean a la obra, por lo tanto, es fundamental analizar cómo se construye el relato en la temporalidad narrativa.

El tiempo utópico/distópico en la narrativa mexicana por lo menos parece tener un interés en explorar líneas temporales posibles donde se implementan ciertos proyectos de nación o ideologías que predominan en la época. Mientras que en las distópicas se pueden encontrar mundos alternos donde se tiende más a una advertencia social del futuro cercano.

Sumado a esto se usará el concepto planteado por Frederic Jameson sobre la temporalidad que se presenta en el texto utópico, que dentro de los relatos de la posmodernidad es uno de los que permite aprender el presente como historia:

La ciencia ficción representa y posibilita así un “método”, estructuralmente único para aprehender el presente como historia, y esto con independencia del “pesimismo” o el “optimismo” del imaginario mundo futuro que constituye el pretexto para dicha desfamiliarización. El presente no deja, de hecho, de ser un pasado, aunque su destino demuestra ser las maravillas tecnológicas de Verne, o por el contrario, los autómatas destartalados y tullidos del futuro próximo de P.K. Dick (Jameson, p.343).

De acuerdo con Jameson el género utópico/ distópico nos permite reflexionar sobre el presente al colocarlo como un pasado dentro de su narrativa, es decir agrega una distancia que nos permite mirar con mayor detenimiento nuestro contexto social. Independientemente del tono como indica él, es posible ver en esta propuesta del presente como pasado una apertura a la reflexión y los procesos sociales que se viven en nuestro tiempo presente.

2.3 Personajes

Los personajes en los relatos distópicos clásicos se caracterizan por ser héroes enfrentando a un mundo que se contrapone a ellos o explorando la realidad utópica. Los agentes de los

relatos utópicos generalmente solo exploradores de su realidad no suelen entrar en conflicto y cuando esto sucede el mundo perfecto en apariencia comienza a decaer.

Sands señala que en el género utópico los personajes solían ser más un repertorio, con un claro interés pedagógico y descriptivo.

Utopian texts of the early nineteenth century have about them more of the romance than the novel, in that they are filled with stock characters, but they also have about them the peculiar form of the genre: didactic dialogue wars with didactic exposition for primacy, both at a scope and vision far removed from the coming interiority of fiction later in the century ⁹ (Sands, p.117).

La utopía conserva este carácter didáctico y usa a sus personajes como divulgadores del mensaje, de una manera notoria. Mientras que la distopía evitará hacerlo de manera evidente y directa, pero no perderá el carácter didáctico y pedagógico. Los personajes en la distopía por medio de sus acciones pondrán en marcha el interés didáctico, pero sin caer en un estilo panfletario.

Por su parte Saldías Rosel a propósito menciona que “los protagonistas distópicos, en cuanto agentes, es central porque conectan y recuperan una experiencia minoritaria, generalmente vinculada a algún tipo de militancia moral, ética, religiosa o política, perdida dentro del mundo distópico” (p. 161). Entonces se puede concluir que hay un vínculo entre los protagonistas utópicos y los distópicos, ambos en algún punto entrarán en conflicto con su realidad y comenzarán a buscar otras alternativas de vida.

Dentro de los relatos se analizará a los personajes a partir de qué elementos éticos, políticos religiosos predominan y cómo se desenvuelven en su mundo. Y también como estos presentan el discurso didáctico utópico dentro del relato.

⁹ Los textos utópicos de principios del siglo XIX contienen más de la romance que la novela, en el sentido de que están llenos de personajes comunes, pero también tienen en sí la forma peculiar del género: el diálogo didáctico guerras con exposición didáctica para la primacía, tanto en un alcance como en una visión lejana alejado de la interioridad de la ficción que se avecinaba más adelante en el siglo. (Traducción nuestra).

2.5 El impulso utópico

El impulso utópico es un concepto señalado por Fredric Jameson en su libro *Arqueologías del futuro* en donde apunta que, aunque la producción de relatos utópicos se ha interrumpido en el aspecto social y género literario debido a que se encuentran en una profunda crisis, aún existe una pulsión utópica que se sigue expresando en nuestra época. Jameson muestra en su obra cómo incluso en las ficciones apocalípticas pueden detectarse signos de impulso utópico.

Este impulso utópico indica el autor se desprende de la obra de Ernest Bloch *El principio de la esperanza* (1918), la cual es una obra filosófica que hace una revisión del deseo y los sueños humanos de una mejor vida.

Bloch nos urge a captar las tres dimensiones de la temporalidad humana: nos ofrece un análisis dialéctico del pasado que ilumina el presente y puede dirigirnos hacia un mejor futuro. El pasado lo que ha sido contiene tanto los sufrimientos, las tragedias y los fracasos de la humanidad lo que hay que evitar y redimir como sus esperanzas y potenciales no realizados, que podrían haber sido y pueden ser. (...) El momento presente está pues, constituido en parte por latencias y tendencias: las potencialidades no realizadas que están latentes en el presente, y los signos y presagios que indican la tendencia de dirección y movimiento del presente hacia el futuro (Kellner, p. 5).

La obra de Bloch, señala Jameson, es extensa, cuenta con cinco tomos, pero indica que en estos párrafos se puede resumir la idea central de su obra. La cual se puede entender como una propuesta para comprender la temporalidad humana presente como una forma de ir hacia un mejor futuro. Jameson explica que Bloch postula en su obra lo siguiente:

“(Hay) un impulso utópico que rige todo lo orientado al futuro en la vida y la cultura; y lo abarca todo, desde los juegos, a los medicamentos patentados, desde los mitos al entretenimiento de masas, desde la iconografía a la tecnología, desde la arquitectura al eros, desde el turismo a los chistes y el inconsciente (p.16).

El norteamericano apunta que “El principio interpretativo de Bloch es más eficaz cuando se revela el funcionamiento del impulso utópico en lugares insospechados en los que está oculto o reprimido” (Jameson, p.17).

Entonces el principio utópico es un fenómeno donde la esperanza y la perspectiva de un futuro se manifiesta, pero debido hoy día a la crisis que enfrenta el futuro dentro de la modernidad este se encuentra en trazas en diferentes medios y espacios, por lo que no siempre responde a la literatura, como ya se ha dicho antes la idea de un mundo mejor o con esperanza incluso puede ser parte de una campaña política o un comercial de cosméticos.

Esta temporalidad tridimensional debe ser captada y **derivada** por una conciencia anticipadora que perciba al mismo tiempo el potencial emancipatorio no realizado en las latencias y tendencias del presente y las esperanzas realizables del futuro. Ante todo, Bloch desarrolla una filosofía de la esperanza y del futuro, un ensueño hacia adelante, una proyección de la visión de un futuro reino de la libertad. Está convencido de que solo proyectando nuestro futuro a la luz de lo que es, lo que ha sido y lo que podría ser, podremos comprometernos en la práctica creativa que produzca un mundo en el que estemos en casa y hagamos realidad los sueños más profundos de la humanidad. (p.18).

Jameson parte de la obra de Tomas Moro para plantear dos líneas de descendencia distintas a partir de este texto: “la centrada en la realización del programa utópico; la otra un impulso utópico pero omnipresente que aflora en expresiones y prácticas encubiertas” (p.17-18). Esta línea señala Jameson está más cercana a la práctica política revolucionaria y a la idea de proyectar totalidades espaciales. Mientras que la segunda línea tiene un interés que el mismo autor denomina “oscuro”. El impulso utópico corresponde a “reformas liberales y fantásticas ideas comerciales, estafas engañosas, pero tentadoras del aquí y el ahora en las que la utopía hace mero atractivo y seducción para la ideología” (p.18).

Atobas señala que “las interpretaciones jamesonianas no se centran en el contenido positivo de las utopías, ni tampoco en los programas políticos que estas proponen (...) Lo que más interesa a Jameson de las utopías es que estas fuerzan a pensar en el futuro utópico” (2-3). Para el estudio del impulso utópico se tendrá en cuenta los elementos que se usan para articular la utopía dentro de los relatos y cómo estos se manifiestan, que van desde promesas de progreso económico social hasta nuevas formas de sociedad. Se analizará cómo estos factores ponen en marcha el impulso utópico y que no necesariamente son planes de acción

políticos o propios de los discursos positivos de la utopía si no que se pueden encontrar tanto en esta como en la distopía.

3. Estudio de las obras

3.1. La utopía en la distopía: Gabriel Rábago Palafox y “Pandemia”

Biografía de la autora

Gabriela Rábago nació en la Ciudad de México en 1950, falleció en 1995 en el Estado de México. Su vida estuvo dedicada a la educación y la escritura. Su obra amplia y prolífica abarca prácticamente todos los géneros literarios que van desde la narrativa, hasta el haikú, pasando por el teatro, la columna periodística y el cuento. Su novela más reconocida es *Todo ángel es terrible* (1981), obra que tuvo que esperar poco más de cuarenta años para volver a ser reeditada bajo el sello de la UNAM en la colección *Vindictas*.

Entre los reconocimientos que ganó está el I Premio Nacional de Cuento para Niños “Juan Cabada” con la obra *Relatos de la ciudad sin dueño* (1980). Fue coordinadora de la antología *Estancias nocturnas* (1987). Publicó los libros *La voz de la sangre* (1990) y la novela *La muerte alquila un cuarto* (1991). Además, fue ganadora de los siguientes premios: Premio Puebla de Ciencia Ficción 1988 por “Pandemia”. Del Premio Clementina Otero de Barrios 1979 por *Godofrina* y del Premio Literario de Novela Policiaca 1994 en cuento por *Los cazadores*. Aunado a esto también, fue colaboradora de *Al Sur del Sur*, *Círculo Administrativo Económico y contable*, *El cuento*, *El Gallo Ilustrado*, *El heraldo de México*, *Excélsior*, *Geo*, *Geografía Universal*, *La Onda*, *La Semana de Bellas Artes*, *Natura*, *Nonotza*, *Política y Cultura*, *Siete*, *Tierra Adentro* y *Vudú*.

El nombre de Rábago también figura en diversas antologías de ciencia ficción como lo son *Más allá de lo imaginado I* (1991) con su cuento *Resurrección* originalmente escrito en 1987. También publica en 1991 en la revista *Umbrales número 19* su cuento *Primera comunión* y en la número 21 su cuento *Antídoto definitivo (novela corta)* (1994). Finalmente,

de manera póstuma en 2003 se publicó "*Las plumas de Bartolomé*" en la antología *Ginecoides*.

Su cuento ganador del Premio Nacional de Ciencia Ficción o Premio Puebla ha sido replicado en un sinnúmero de antologías y sitios web entre los que destacan: la revista *Umbrales 2* (1996), la revista *¡Nahual!6* (1998). Así como en las antologías *Principios de incertidumbre* (1992) y *Auroras y horizontes (Antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, 1984-2012)* (2013).

Aunque su obra es extensa y polifacética, la historia de la literatura nacional parece haberla casi olvidado, esto tal vez se deba a los géneros predilectos de la autora como lo eran las obras infantiles o la ciencia ficción o como es el caso de su cuento "Pandemia" la clara relación con el mundo LGTB+ de sus obras.

Hoy día el trabajo de Rábago Palafox es casi desconocido, aunque afortunadamente un nuevo interés la ha traído de vuelta ya que su cuento "Pandemia" se ha popularizado debido a su presencia en sitios web como *Imaginarias*¹⁰ o *Las historias de Alberto Chimal*¹¹ además de la página web de *Ciencia ficción mexicana*¹² Estos han sido los espacios que divulgan la obra de Rábago y han evitado que su nombre se difumine en el paso del tiempo.

"Pandemia"

El cuento de "Pandemia" se desarrolla en el ya extinto Distrito Federal. La historia ocurre tras una tarde de lluvia primaveral. La protagonista Elisa recorre la ciudad rumbo a una

¹⁰ Sitio web: <https://especulativas.com/2021/08/27/gabriela-rabago-palafox-pandemia/>

¹¹ Sitio web: <https://www.lashistorias.com.mx/index.php/pandemia/>

¹² Sitio web: <https://cifi.mx/index.html?cve=12:65>

heladería y mientras hace la caminata reflexiona sobre su vida y recuerda a su hermano Mauricio que se ha ido detrás de la cortina donde el virus no está presente.

Elisa vive en una ciudad donde una variante del virus de inmunodeficiencia humana (VIH) ha mutado a tales niveles que ha mermado la población, especialmente la masculina heterosexual, la nueva variante recibe el nombre de VIH, HTLV/III o LAV.

Elisa recuerda los inicios de la pandemia y cómo la ignorancia y el estigma se dirigía hacia la comunidad heterosexual, para posteriormente dar un giro al volverse un enfermedad que atacaba a todos. Similar a la situación que se vivió en los primeros años que el VIH apareció en el mundo. Poco antes de llegar a la heladería la protagonista menciona a su pareja y la familia que ha formado con ella, incluso habla de haber adoptado una hija.

Cuando finalmente llega a la heladería descubre en boca de la mesera que es el último día que abrirán, así que le ofrecen un gran bote de helado y ahí mientras come su orden observa cómo hay otra mujer y una anciana en el lugar. Finalmente, Elisa sale del lugar y regresa a casa.

Un relato que al inicio no parece ser ciencia ficción poco a poco cobra el sentido del género cuando se aleja de los estereotipos de este, hace uso de una prosa que juega con la poesía y la melancolía para llevar en su discurso una queja sobre la sociedad mexicana de finales de los años ochenta y su odio a la comunidad LGTB+ durante los inicios de la pandemia del VIH.

El espacio: Intimidad y localismo

El cuento se ubica en la capital de México, pero contrario a lo que se esperaría de un relato distópico como es el caso de “Pandemia”, el texto se sale de todo estereotipo implantado por

el imaginario estadounidense como es el caso de grandes desastres nucleares, crisis poblacionales o climáticas

Por el contrario “Pandemia” nos ubica en una tranquila ciudad tras la lluvia: “El aguacero había arrancado a las jacarandas la mayoría de las flores que permanecían al pie de los árboles, a manera de alfombra pasajera” (Rábago, p.1). La narración nos coloca dentro de un espacio tranquilo y melancólico, se puede entender que para la historia el fin del mundo no requiere un gran espectáculo al estilo Hollywood.

Otro elemento relevante sobre el espacio que se usa para el relato es el recorrido a pie por la ciudad mientras recuerda, no es una ciudad derruida por una guerra o cargada de una estética futurista es en apariencia la misma Ciudad de México un par de años en el futuro:

Los diferentes barrios de la ciudad tenían el codiciado aspecto que sólo hacían posible, en otros tiempos, los períodos de vacaciones. En algunas zonas no funcionaban ya los semáforos. En otros, las cortinas metálicas de los negocios no se levantarán más. Sería fácil trazar sobre un mapa el avance del mal. Los reductos eran pocos y aislados, y era una suerte encontrar, de repente, una tienda o una cafetería funcionan (Rábago, p. 12).

Retomando a Bajtín podemos ver cómo la experiencia del espacio y su papel [\(qué quieres decir con “papel”? te refieres al cronotopo?\)](#) modelan el mundo de la obra dando como resultado un tono distópico y apocalíptico fuera del estándar o del imaginario colectivo donde generalmente se usan elementos como explosiones, bombas nucleares, armas o guerras. En “Pandemia” el fin del mundo ocurre de una forma parsimoniosa, pero letal.

Otro elemento sobre el espacio que resulta relevante dentro de relato es cómo se traza una línea que delimita el espacio utópico/distópico, en primera instancia se menciona que Mauricio el hermano de Elisa se ha refugiado tras una cortina de hierro:

Lo extrañaba, pese a haber aprobado su decisión de refugiarse tras la Cortina, en alguna pequeña ciudad al otro lado del mundo, donde la música ocupara todavía un lugar preponderante y, sin que importara el número de víctimas semanales que cobrara el mal, se llevaran a cabo los conciertos planeados en la sala suavemente iluminada para crear un clima de recogimiento” (Rábago, p. 1).

Este espacio es mostrado como libre de la enfermedad y donde la vida ocurre con normalidad, mientras que los colocados fuera de ese mundo idílico padecen los estragos. En este caso la periferia es la que ve diariamente disminuida su población. Este elemento primero remite a la condición de México en los años ochenta del siglo pasado cuando su proceso de modernidad se veía truncado y lejos quedaba el sueño de ser una nación de primer mundo.

Entonces en “Pandemia” tenemos una delimitación del espacio al igual que ocurría en las utopías clásicas, este se da por medio de la barrera o muro que se menciona. Este espacio delimitado no corresponde a la configuración clásica de la utopía como espacio aislado y benéfico, si no que responde a un aislamiento por cuestiones negativas como lo es la enfermedad. Más adelante el relato logra darle un giro que coloca la utopía en ese espacio “enfermo” o decadente, pero para entender esto debemos primero analizar el doble marco temporal y el impulso utópico del relato.

El doble marco temporal

El doble marco temporal fenómeno que también menciona Frederic Jameson es un proceso que permite poner en marcha un doble discurso, como apunta Saldías Rossel este surge con el interés de evidenciar los problemas que atraviesa la humanidad en su acontecer histórico. Este fenómeno lo explica Jameson de la siguiente manera:

Porque el realismo, o figurativismo, aparente de la ciencia ficción siempre ha ocultado otra estructura temporal mucho más compleja: no darnos “imágenes” del futuro (...) si no por el contrario, desfamiliarizar y reestructurar la experiencia que tenemos de nuestro propio *presente*, y hacerlo de modos específicos, distintos de todas las demás formas de desfamiliarización (Jameson, p. 341).

Es decir que los relatos de ciencia ficción pretenden crear un extrañamiento o descolocación del contexto presente al trasladarlo al futuro creando así un texto donde es posible reflexionar sobre el acontecer del ahora. En el caso de “Pandemia” este futuro que

aparece dibujado un par de años después de la aparición del VIH permite reflexionar acerca del presente que se ha vuelto pasado:

«... La sífilis, la tuberculosis, la influenza española. Hoy es el virus VIH, HTLV/III o LAV. Aproximadamente cada dos siglos surge una pandemia que hace estragos en el planeta –Elisa **recordó** la conferencia dictada por la doctora Benseñor, directora del Proyecto para la Investigación y Control del Mal–. Si viéramos esta pandemia dentro de su perspectiva histórica, quizá nos pareciera menos terrible. Me gustaría enviar a todos –a los seropositivos especialmente– un mensaje de esperanza (Rábago. p. 105).

En este fragmento Elisa rememora el pasado, colocando una distancia entre el presente es decir el año de publicación y así permite visualizar de manera más amplia los sucesos presentes, pues al hacer esto los convierte en pasado. Es decir, permite hacer una mirada retrospectiva al presente al desfamiliarizar y reestructurar la experiencia tal como lo indica Jameson.

Este doble marco temporal le permite al relato hacer un señalamiento político hacia la forma en que las enfermedades como el VIH fueron tratadas durante esa década. Basta con recordar la segregación y violencia que sufrió la población seropositiva durante esa época. María de Luz Sevilla González señala en su artículo *Discriminación, discurso y SIDA* explica que esta enfermedad requirió una fuerte campaña para educar a la población civil y sanitaria ya que los enfermos con VIH requerían atención médica y sus derechos humanos debían ser respetados.

Incluso el mismo relato hace énfasis en esta discriminación y cómo fue cambiando a lo largo del tiempo conforme se entendía la enfermedad, al igual que pasó con el VIH en nuestra realidad.

La primera información sobre el HTLV/III revivió uno de los tabúes más espinosos de la historia judeo-cristiana: La homosexualidad, más ampliamente conocida como plaga de Sodoma y Gomorra. Y, hoy, de California, Nueva York, Haití, Puerto Rico, Francia, Brasil, México... Los primeros casos registrados se dieron entre hombres homosexuales. Al momento en que la doctora Benseñor dictó su conferencia, los grupos afectados eran homosexuales y bisexuales masculinos, drogadictos que utilizaban la vía intravenosa, hemofílicos, haitianos, personas en las que no se había identificado ningún factor de riesgo y

heterosexuales que hubieran tenido contacto sexual con enfermos del mal. Los hombres constituían el 93% de los casos. El 7% de las mujeres correspondían a prostitutas, drogadictas y compañeras sexuales de pacientes infectados (Rábago, p.106-107).

Este fragmento de “Pandemia” coincide con la información real sobre el virus del VIH que, durante las primeras olas de infectados el miedo y la discriminación impidieron que la población vulnerable fuese atendida, es ahí visible la intención política y social del relato que pone en evidencia cómo se entendió y se vivió esa epidemia. En artículos de investigación sobre el fenómeno histórico que implicó el SIDA es posible encontrar fragmentos similares a los de Rábago: “el SIDA se asoció a homosexuales, heroinómanos, haitianos y hemofílicos, los llamados grupos 4H, y así se abrió aún más el espectro de posibilidades, pero restringiendo de nuevo la enfermedad a grupos estigmatizados socialmente, ya de por sí segregados” (Sevilla, González).

“Pandemia” entonces está usando esta desarticulación al presente para así hablar de los problemas que enfrentaba el colectivo LGTB+ en las primeras olas de contagio del SIDA, asimismo hace una crítica sobre las acciones que se tomaron y cómo éstas fueron insuficientes al alcanzar a la población que se consideraba fuera de riesgo:

Vacunas, preces y talismanes sucumbieron ante el virus VAL. Frente a las evidencias aplastantes, las familias bien, igual que la gente común, tuvieron que disfrazar de estupor su vergüenza. La población masculina sexualmente activa, comenzó a decrecer de manera alarmante. Además de los solteros, morían los *pater familiae*, los maridos fotografiados el día de su boda, los curas y los ministros del gobierno (p.107).

Al final VAL la enfermedad ficticia alcanza a todos los integrantes de la sociedad, especialmente causa estragos en la población masculina. Este giro también tiene su símil en la realidad cuando el VIH se expandió más allá de la población homosexual y los llamados grupos de riesgo. Este aspecto dentro del relato también tiene la función de igualar a las personas de la comunidad LGTB+ y la población en general, al demostrar que no había y no hay una enfermedad exclusiva de una orientación sexual.

Otro elemento que el relato retoma y donde el presente (para la época del relato) se cruza con el futuro sucede cuando se mencionan don grandes figuras de los movimientos por los derechos de las personas homosexuales y además fundamentales en la lucha contra la discriminación de personas cero positivas. El primero en mencionarse es John J. McNeil (1925-2015) un sacerdote católico abiertamente homosexual quién habló a favor de las personas de la comunidad y de los portadores del VIH. Personaje emblemático dentro de la lucha por los derechos LGTB+, autor del libro *The Church and the Homosexual* (1976). Su labor consistió en crear lazos entre la comunidad homosexual y la iglesia católica. En el relato esta visión a aparecer reflejada cuando Elisa rememora uno de sus discursos:

En la televisión, el jesuita John J. McNeill se enfrentaba a la sociedad homófoba: «Durante largo tiempo hemos cargado los hombros de esos hermanos nuestros que se llaman a sí mismos gay, con un pecado inexistente, surgido de un error de traducción. ¿Hasta cuándo reconoceremos que el pecado de Sodoma y Gomorra fue la falta de hospitalidad debida a los extranjeros –es decir, la falta de amor– y no el de la lujuria homosexual, como tanto se ha difundido? (...)» (Rábago,p.108).

Este discurso replicado demuestra el interés por McNeill por unir a la iglesia con la comunidad LGTB+ y de usar las ideas bíblicas para establecer dicha conexión. Dentro del relato este apartado también funciona como un elemento de contextualización de la obra y de la autora. Hay un claro interés por visibilizar la lucha de la comunidad y además nombrar a quienes participaron.

La segunda referencia a la lucha de la comunidad LGTB+ y el respeto de sus derechos es cuando se menciona al Front D'alliberament Gai de Catalunya un colectivo que, desde 1970 lucha contra la homofobia, la discriminación y segregación de la comunidad homosexual.

El mismo canal televisivo dio tribuna a un muchacho alto, de hermosas y serenas facciones, que habló en nombre del Front D'alliberament Gai de Catalunya: «Se habla de que nuestro amor mata, y esto es cierto sólo en parte. A todos vosotros, gays y lesbianas principalmente,

que sabemos claramente lo que queremos, y a todas las personas que lucha para conseguir el pleno derecho de nuestro cuerpo; a todos les decimos que el amor o la práctica homosexual no matan y, suponiendo que lo hicieran, preferimos morir de este amor y no a consecuencia de los otros amores que sí matan de verdad. (...) » (Rábago, p.109).

Entonces utilizando estos dos referentes de la comunidad el relato articula un sentir y una preocupación por la comunidad LGTB+. El contexto del presente se coloca en un relato futuro para crear un efecto de desfamiliarización y así poder criticar las acciones ocurridas, en el caso de *Pandemia* las consecuencias de esta inacción, miedo y estigmas que llevaron a la reducción de la población masculina. Hay un llamado a cambiar la forma de tratar a los enfermos de VIH a la comunidad LGTB+ de un México de los años ochenta que seguía anclado en un catolicismo feroz y en un odio a la comunidad homosexual.

Elisa: una mujer lesbiana en el fin del mundo

La primera parte del relato nos cuenta sobre la relación fraternal de Elisa y su hermano Mauricio, un joven que decide abandonar la ya casi desierta ciudad de México. Ella recuerda a su hermano y la última charla que tuvieron:

—De cualquier manera, cuídate. Toma todas las precauciones. No te espongas.
Ninguno de los dos lo mencionó, pero el nombre de Oscar —el hermano menor— flotó por momentos en el aire (Rábago, p.110).

Siguiendo la línea anómala del relato, la protagonista no es una mujer que pelea contra el virus, es hermana de una víctima. Una persona común que habita un espacio distópico, podría ser la mejor forma de explicar el personaje de Elisa. La ruptura del arquetipo masculino de la ciencia ficción es total, ella no está haciendo el viaje del héroe o buscando crear una revolución social, es una mujer que va a comprar helado, que está recordado su vida durante la pandemia y que su conflicto radica en si deberá o no ir con su hermano al otro lado de la cortina. Un conflicto personal, íntimo, que rompe el paradigma de los grandes héroes y los relatos universales establecidos por el canon literario.

Elisa sale del canon marcado para los personajes femeninos de la ciencia ficción, este canon o estereotipo ha sido estudiado por diversas autoras como Katherine Wegert quien señala que los personajes femeninos dentro de las películas y novelas de ciencia ficción se les presenta bajo dos estereotipos: la víctima o la dominatrix. Ambas siempre son retratadas de acuerdo con la perspectiva masculina donde se les hipersexualidad y solo existen para llenar las fantasías masculinas.

Sin embargo, Elisa es una mujer que existe para sí misma, su apariencia, su personalidad y sus acciones no giran en torno a un hombre. Su misma sexualidad está dirigida a hacia las mujeres. En el relato se expresa de manera clara y sin velaciones que ella es una mujer lesbiana y con una pareja, pareciera poca cosa hoy día, pero para el contexto social de la obra es revolucionario, e incluso se podría considerar valiente.

En dos líneas el personaje de Elisa termina por definirse: “Elisa y su compañera habían adoptado a Daina, la niña de los gitanos que ocuparan la casa al fondo de la calle” (Rábago, p.110).

Más adelante ya casi al finalizar el cuento podemos conocer físicamente a Elisa, una vez más el personaje rompe el estereotipo al no entrar en los cánones de belleza o los ideales físicos de los personajes de ciencia ficción: “Unos segundos después se miraba en el enorme espejo rectangular de la casa Chiandoni, fundada en 1939. Mecánicamente se alisó el cabello. Tenía algunas canas en las sienes, (..)” (Rábago, p.112). La narración nos presenta a una mujer normal, en medio de un conflicto personal.

Toda esta aparente normalidad es lo que hace destacar a “Pandemia” dentro de los relatos de ciencia ficción, lenta y metódicamente Elisa rompe los estereotipos vinculados a

los personajes femeninos del género especulativo de antaño y se presenta como una mujer lesbiana con canas que lleva helado a su familia.

El impulso utópico

Anteriormente se ha mencionado el impulso utópico como un elemento que se manifiesta en todo tipo de relatos desde publicidad hasta la literatura en el cual hay un interés de convertir los textos en proyectos utópicos conscientes. Aunque Jameson se refería también a esto como un fenómeno social consecuencia de la posmodernidad también se puede encontrar en diversas manifestaciones discursivas.

En el caso de “Pandemia” este impulso está presente, aunque el texto de primera mano parece totalmente distópico debido al escenario, la enfermedad y la disminución de la población, no obstante, hay una manifestación de este impulso el cual como se ha mencionado con anterioridad es un fenómeno donde la esperanza y la perspectiva del futuro se manifiesta a modo de traza.

Este impulso se manifiesta cuando Elisa relata su vida presente, primero se nos permite conocer que ella vive su pareja también mujer y que además de ello ha adoptado una niña que ha quedado huérfana: “Elisa y su compañera habían adoptado a Daina, la niña de los gitanos que ocuparan la casa al fondo de la calle. Los trámites de adopción emergente eran sencillos y rápidos” (Rábago, p.111). Elisa junto a su esposa tiene una vida que para las parejas homosexuales era un sueño hace poco más de treinta años, formar una familia y adoptar es la primera manifestación de lo que podemos llamar la utopía personal de Elisa, que también se puede extender a la comunidad LGTB+.

El espacio que al inicio del relato se tornaba apocalíptico y desolador poco a poco se va tornando en una utopía posible, dando una especie de giro en el cual dentro del peor de los escenarios se manifiesta un espacio utópico.

Este giro se presenta a partir del enfoque desde donde se vive la experiencia utópica/distópica, lo que podría ser para alguien el sueño utópico para otros sería el peor de los escenarios. Si recordamos la lista de utopías antes señaladas se podrá ver que muchas de ellas hoy en día tocarían lo distópico o serían consideradas barbaries, esto se debe primero al paso del tiempo y el cambio de valores; además a la posición tanto ideológica como histórica de los individuos. A lo largo de este trabajo se ha señalado la importancia del acontecer histórico en este tipo de relatos, por lo tanto, cuando se piensa en el relato de Rábago se debe tener en cuenta esto, desde su mundo a mediados de la década de los años ochenta hay una perspectiva de lo que sería su propia utopía.

En el transcurso del relato hay un interés por hablar y visibilizar la experiencia de la comunidad LGTB+, pero además de ello Rábago usa esta epidemia como una forma de crear la utopía, pero no una global, busca hacer la utopía personal. Es así como en el mismo fin del mundo Elisa vive una vida que para muchas personas de la diversidad sigue siendo un sueño y que para otras tiene poco tiempo de haberse vuelto posible.

La creación de una utopía personal es un fenómeno presente en los discursos distópicos feministas. Como lo señala Eréndira Balbuena Hernández en su artículo *La distopía feminista: su surgimiento y evolución* (2022): “La distopía feminista es una forma de escritura opositora y resistente, como puede atestiguar en sus características formales y estructurales que mantiene un horizonte utópico” (p.100). La obra de Rábago se mantiene dentro del discurso distópico, pero tiene un claro interés y horizonte utópico, además de ello

se opone a un sistema social y patriarcal en su obra como lo era la sociedad mexicana de los años ochenta en México.

Otra manifestación del impulso utópico dentro del relato se manifiesta cuando Elisa llega a la heladería donde solo hay mujeres, una camarera, una abuela y su nieta, una mujer bebiendo un café y la propia protagonista. El interés por una utopía formada por mujeres se hace visible hacia el final del relato, como la articulación de un espacio donde Elisa puede vivir la vida que deseaba.

3.2. La distopía salvaje: Mauricio-José Schwarz “La pequeña guerra”

Biografía

Mauricio-José Schwarz nacido en la ciudad de México en 1955, es narrador y poeta. Ha destacado en el ámbito de la ciencia ficción debido a su trabajo como escritor y divulgador de la misma. Schwarz junto con Federico Schaffler presidió la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía en 1992 ocupando el cargo de vicepresidente.

Fue cofundador de las revistas: *La azotea de Betabel*, *La brújula en el bolsillo y escritorio*. Fue fundador de la revista *Estacosa*, revista de ciencia ficción y de *Otra cosa*, la cual fue la primera revista electrónica de ciencia ficción en español. Además de ello fue coordinador del número sobre ciencia ficción de la revista *Plural*. Fue creador del Premio Nacional de Ciencia Ficción Kalpa. Colaboró en diversas revistas como *Axxon*, *Blancomóvil*, *Cantera*, *Ciencia y Desarrollo*, *Contactos Extraterrestres*, *Diario de Barranquilla*, *El Búho*, *El Cuento*, *El Financiero*, *El Gallo Ilustrado*, *El Gráfico*, *El Nacional*, *Escritorio*, *Estacosa*, *Excélsior*, *La Azotea*, *La Brújula en el Bolsillo*, *La Nueva Gaceta (Cuba)*, *Nautilus*, *Otracosa*, *Plural*, *Revista de revistas*, *¡Siempre!*, *Solaris*, *Tribuna* y *Unicornio Azul*.

En 1984 ganó el Premio Nacional de Cuento de Ciencia Ficción Puebla con su cuento “*La pequeña guerra*”. En 1990 ganó el premio Plural por *Leyendas a las puertas de una sala del Museo de Arte Moderno*. También fue Premio Nacional de Periodismo del Club de Periodistas de México y el Premio Internacional de Relatos Policíacos Semana Negra en 1997 por su obra *La muerte de un artista*.

Su obra abarca desde novelas, cuentos, crónica, ensayo hasta el reportaje. Sus textos aparecen en diversas antologías de ciencia ficción mexicana como: *Más allá de lo imaginado I* (1991), *Principios de incertidumbre* (1991) donde aparece el cuento ganador del premio Puebla de Ciencia Ficción. *Sin permiso de Colón* (1993) compilada por Federico Schaffler. *Bad Behaviour* (1995), *El futuro en llamas (clásicos de la ciencia ficción mexicana)* (1997), *Cuentos policíacos mexicanos (lo mejor del género en nuestro país)* (1997), *Un océano di mezzo, nuovi narratori italiani e messicani, Stampa Alternativa* (1999), *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana* (2001) y en *Relatos mexicanos posmodernos* (2001).

En cuanto a narrativa ha publicado antologías de cuento entre las que destacan: *Escenas de la realidad virtual* (1991), *Frontera de espejos rotos* (1994), *Más allá no hay nada* (1996). Respecto a novelas ha publicado: *Sin partitura* (1990), *La música de los perros* (1996), *No consta en archivos* (1999), *Ne figure pas aux archives* (1990)

Uno de sus trabajos más notables de investigación y divulgación es su participación en *The Encyclopedia of Science Fiction* (1993) donde Schwarz colabora en varias entradas; la primera sobre la historia de la ciencia ficción mexicana y en otras sobre obras escritas en

América Latina. Esta enciclopedia fue ganadora de un premio Hugo¹³ por la mejor obra sobre ciencia ficción de no ficción. La enciclopedia es un referente de consulta del género ya que abarca desde obras literarias, películas, televisión, autores y creadores del género de la ciencia ficción.

“La pequeña guerra”

El relato nos coloca en una sociedad donde los niños deben combatir con otros infantes para tener derecho a vivir, ya que debido a la sobrepoblación mundial se han tomado medidas drásticas para disminuir el número de habitantes.

Arianne hija de Guinnivere y Akira, se enfrenta a sus escasos 10 años contra otros niños, en el relato se cuenta que ha sido entrenada por su padre Akira quien también le ha diseñado una armadura para defenderse de los otros infantes. Mientras en casa, Jünge, el hermano menor de Arianne, acompañado de sus primos y tíos observa la transmisión del evento desde su televisión.

En tanto todos en la sala ven la televisión el tío Karl recuerda cómo perdió a su primogénito mientras observa a su otro hijo sin un brazo, pero que había ganado su derecho a seguir vivo.

En el relato se explica que este método surgió para que el estado dejara de gastar recursos en gente débil, incapaz o indisciplinada. Los juegos son una forma en que el estado regula la población y también de ofrecer un espectáculo.

¹³ Los premios Hugo (Hugo award) son uno de los premios más prestigiosos en el campo de la ciencia ficción, se otorgan anualmente desde 1955 por los miembros del World Science Fiction Convention. Autores como Philip K. Dick, Ursula K Le Guin o Arthur C. Clarke lo han ganado.

Arianne combate contra otras dos niñas, pero no logra derrotar a la segunda y es asesinada. Su cuerpo es arrojado a una fosa común y Akira, el padre regresará a casa donde su hijo más pequeño Jünge lo espera para ser entrenado.

El espacio

El relato a diferencia del primero no establece concretamente el lugar al no mencionar una ciudad o poblado. Sin embargo, hay elementos que permiten entender en qué espacio está ocurriendo, es decir en qué tipo de nación o de sociedad. Además de este lugar donde se habita hay otros dos enunciados en la historia: la arena y la casa de los tíos de Arianne desde donde ven la transmisión del evento.

Entonces el espacio se ha construido en una nación con pocos recursos y donde el estado tiene un gran control sobre la vida de sus habitantes:

Antes las cosas eran de otro modo, Si los incapaces, los imbéciles, los débiles y los indisciplinados eran eliminados, era proceso de muchos años, en los cuales se desperdiciaban la educación que les proporcionaba el Estado, los alimentos, el aire mismo. Los juegos nacieron para acelerar este proceso. Ya éramos demasiados en el planeta y era necesario depurar la especie.(Schwarz, p.23).

Otro elemento que permite entender que en esta nación la desigualdad económica está presente se da justo al inicio: “Había formas de burlar la ley, es cierto, especialmente si uno tenía mucho dinero, ellos no, ellos no lo tenían. También eran útiles las amistades en posiciones elevadas, pero esa era otra carencia de las muchas que la familia coleccionaba por todas partes” (Schwarz, p. 19). En este fragmento queda claro que muchos de los contendientes son familias incapaces de sobornar a las autoridades o que no pertenecen a círculos sociales elevados.

Como ya se ha mencionado anteriormente el espacio no solo es el marco de la historia, tiene una carga contextual y social. El lugar donde ocurre el relato es una carga de

significación y está plagado de elementos políticos sociales. En el caso de “La pequeña guerra” el espacio refleja un tropo clásico de las narrativas distópicas del siglo XX que es la desigualdad social y la brecha económica. Tema que también estará presente en la literatura del género de cyberpunk, pero que se retoma con el interés de acentuar el conflicto entre las grandes corporaciones y el ciudadano común. En el caso de Schwarz no hay un conflicto u oposición hacia el sistema opresor, como suele ocurrir en los relatos cyberpunk. Hay un interés en acentuar esta brecha y las inevitables consecuencias de pertenecer a un grupo social marginado y las desventajas que esto conlleva.

El estadio es el espacio donde ocurre la mayor parte de la narración y se entiende que es un lugar que ha sido adaptado para las batallas. Un terreno donde los adultos observan a los niños pelear por su vida, pero que no necesariamente esa era su función inicial: “Los ayudantes retiraban los últimos cadáveres ensangrentados del campo. El pasto, a esta hora, ya no era uniformemente verde, sino que mostraba una sucesión de manchas ocres y rojizas que lo hacían ver como un obsesivo tablero de ajedrez” (Schwarz, p.21). Pasamos de un estadio deportivo a uno donde se permiten masacres de infantes, el espacio se reconfigura para poder ejecutar los atroces eventos.

La violencia está presente en el estadio, pero esta también se prolonga más allá de la muerte, cuando los cuerpos de los perdedores son arrojados a una fosa común: “A Guinnivere ni siquiera le permitieron acercarse al desnudo cadáver de Arianne que, junto con otros estaba siendo lavado para llevarlo a la fosa común” (Schwarz, p. 29).

El espacio dentro del relato es uno que no permite a los personajes habitarlo, deben probar en una batalla que merecen existir. Además de ello este entorno social y espacial restringe cualquier ápice de humanidad y empatía:

Durante un año su padre la había entrenado eficazmente para la destrucción y la cólera contenida y cuidadosamente canalizada hacia la lucha. No estaba preparada para la expresión suplicante y resignada de los ojos de la pequeña.

Titubeó un instante más de lo debido. Su contrincante rodó con desesperación, atrapando los tobillos de Arianne entre sus piernas y haciéndola caer mientras al mismo tiempo levantaba su pequeña arma. Arianne se precipitó hacia adelante. Su espada se clavó inútilmente en el suelo y su cuerpo siguió cayendo, girando hacia la hoja que la pequeña sostenía con firmeza. El golpe fue certero y la muerte llegó casi de inmediato (Schwarz, p.28)

Este espacio es por demás violento, pero también está delimitado, es bastante común en el género distópico que haya barreras físicas, es decir los espacio aislados debido a que son inaccesibles para otros debido a cuestiones geográficas o sociales. En el caso del estadio del relato es un lugar aislado que permite ejercer violencia, uno donde las convenciones sociales se rompen por un tiempo y se permite la muerte.

En diversos discursos distópicos es frecuente encontrar arenas o escenarios donde la violencia extrema está permitida como es el caso de novelas como *The hunger games* (2008) de Suzzane Collins o películas como *The running man* (1987) donde los participantes de estos eventos tienen que enfrentar a diversos oponentes y asesinarlos. Usualmente en este tipo de historias el ganador es el último en quedar con vida y recibe algún tipo de indulto o indulgencia. El espacio de la pelea está diseñado siempre para entretener a un público que por medio de la televisión logra ser partícipe de estas masacres.

El otro espacio que está fuera del campo de batalla en el caso de “La pequeña guerra” es íntimo y familiar. Los primos de Ariane están observando la batalla, tanto los que no han competido como los que lograron sobrevivir en la casa de uno de los tíos de ella:

Jünge, fascinado ante la pantalla del televisor, miraba orgulloso la triunfante y tierna figura de su hermana, sin prestar atención a la conversación de sus tíos.

-Yo tampoco estoy de acuerdo en que los niños lo vean -casi gritó Karl, sobresaltado a sus invitados-. Pero tenemos que admitir que todos tendrán que enfrentarse a los juegos cuando lleguen a los diez años (Schwarz,p.22).

El hermano de Ariane observa los juegos emocionado y extasiado, para el niño de 8 años la barrera de la televisión le inhibe de pensar que en un par de años será él una víctima de ese juego. Este espacio seguro y distante facilita que los participantes de los juegos sean despojados de su humanidad. Incluso Jünge disfruta el espectáculo, aun cuando su hermana está peleando por su derecho a vivir:

Jünge descifraba otros combates mientras le volvía a tocar el turno a su hermana. Imaginaba la maravilla de poder ser un destructor, cortando cuellos, aplastando cabezas, señor de vidas y temible maestro de la lucha. Miraba alegremente a los triunfadores sintiéndose parte de ellos sin imaginar siquiera que él podría ser más fácilmente una de las víctimas sangrientas que se reproducían en las camillas, destinadas a la fosa común (Schwarz, p.26).

De esta manera es cómo funcionan los espacios dentro del relato, como se puede observar el elemento de la distancia y el aislamiento sigue presente. En este relato se hace para poner en marcha una deshumanización de la sociedad:

Esto era una fiesta, un acontecimiento singular que se llevaba a cabo en todas las arenas un solo día al año, antes de la entrada del invierno. Desde muy temprano en la mañana se empezaban a tomar las decisiones. Al atardecer, los triunfadores podían seguir su camino, confiados en su educación, en el amor, en la seguridad (Schwarz, p.26).

El espacio social del relato es uno que ha desarticulado los valores sociales como es proteger a los infantes o cuidarles. En este espacio la muerte se vuelve un espectáculo, una festividad que año con año entretiene a costa de la vida de los infantes.

El doble marco temporal

El relato se ubica en un punto futuro a diez años de distancia, no queda clara la época, pero se entiende que han pasado diez años desde la instauración del sistema para controlar la sobrepoblación. Similar a películas como *Soylent Green* (1973) donde el tema de la sobrepoblación y la escasez de alimentos aumenta debido a que los recursos y producción agrícola no alcanza para sostenerlos. En el caso de “La pequeña guerra” se entiende que los

juegos son instaurados primero para disminuir la sobrepoblación y además para que el estado ya no gaste recursos en la población.

Ambas preocupaciones son fenómenos propios de la sociedad mexicana de los años ochenta, cuando la capital del país pasó de 4.9 millones en 1960 a 8.2 millones en 1990¹⁴, el temor de una sobrepoblación y escasez de recursos se asentó en el imaginario social. Este miedo fue reforzado por el discurso Malthusiano que afirmaba que el planeta solo tenía capacidad para un número limitado de personas. Este miedo históricamente se vio reflejado en acciones globales como la política del hijo único en China. En México estas políticas se vieron plasmadas en campañas estatales para controlar el aumento de la población, esto con el interés de regular el crecimiento poblacional: “A mediados de los setenta del siglo XX se escuchaba por radio y televisión el famoso mensaje ‘la familia pequeña vive mejor’” (Ordorica-Mellado, p.14).

En el texto se hace hincapié en que el estado era incapaz de suministrar los recursos tales como educación, vivienda o seguridad ante una población creciente, pero no solo eso una en la que los recursos se desperdiciaban.

Los juegos existen como un control de población, pero también para mantener los recursos del estado, similar a las políticas de población donde limitar el aumento de los ciudadanos implica un menor gasto en ciertos recursos. Sin embargo, queda claro que quienes realmente sufren las consecuencias de este sistema poblacional son las clases sociales que no pueden sobornar al gobierno.

¹⁴ Información obtenida de la página Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI): <https://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/df/poblacion/dinamica.aspx?tema=me>

Este relato distópico está extrapolando las políticas poblacionales y de control de natalidad que el estado ha implementado, pero también hace un énfasis en cómo los sectores menos favorecidos son los que sufren las consecuencias de estas políticas públicas. Como ya lo menciona Jameson este doble marco temporal nos permite reflexionar sobre el acontecer del presente. en este caso es la desventaja histórica que han sufrido las personas de clase baja y la forma en que la corrupción permite a algunos tener ventaja sobre los demás.

El estado violento y opresor en el caso de la historia actual de México es una realidad, el relato solo lo coloca en mayor distancia temporal para hacer evidente esta situación.

“La pequeña guerra” desfamiliariza la experiencia del presente, como señala Jameson estos procesos como el uso de imperios intergalácticos, hablar de una Tierra estéril, o en este caso hablar de un torneo donde infantes pelean por su derecho a vivir son procesos de desplazamiento de la cultura contemporánea.

La infancia perdida: Ariadne

El personaje de Ariadne dentro del cuento es en torno de quien gira la acción del relato, es el eje de los pensamientos de sus primos, sus padres y sus tíos, sin embargo, no conocemos la mentalidad de la niña.

Solo sabemos las acciones que realiza como la batalla que enfrenta. Esto se puede pensar cómo parte de la construcción de la historia donde los infantes son enviados a una matanza deshumanizadora. La descripción de Ariadne se limita a lo físico: “La morena y frágil figura de Ariadne se dibujó en la entrada de la puerta Maratón” (Schwarz, p.19).

El personaje de Ariadne es víctima de las situaciones de su contexto social, es una niña obligada a pelear en una arena contra otros infantes. Además, no tiene tanta protección

como otros contrincantes, ni sus padres tienen las relaciones políticas necesarias para evitar que pase ese momento. En pocas palabras dentro del relato, ella es víctima de una serie de circunstancias fuera de su control.

Junto con esto, aunque es un personaje que no tiene las herramientas para oponerse a un sistema construido para hacerla pelear por su vida, una vez más tenemos un personaje que no logrará pelear contra el sistema y salir airoso sino que simplemente será una víctima más.

Entonces la construcción de Ariadne no solo es la de una niña que enfrenta a sus pares, sino también a una víctima de las circunstancias, al igual que sus primos y hermanos.

El impulso utópico

El cuento “La pequeña guerra” puede parecer carente a primera vista y ausente de lo que Jameson llama impulso utópico. Sin embargo, como lo ha señalado Jameson es necesario buscar las trazas de ese impulso.

A diferencia del relato anterior este impulso no es tan notorio, pero no es menos energético. Si bien el tono es pesimista, el final de Ariana es la muerte y nada parece cambiar en la estructura social hay indicios de un pensamiento utópico.

Estos indicios están desde el inicio cuando el padre invierte el dinero para comprar espinilleras proteger a la hija en las batallas:

Al usar el veinte por ciento de su patrimonio para las armas de su hija -como lo marcaba la ley- Akira había insistido en las espinilleras de bronce. Guinnivere ahora se entristeció al ver los desnudos brazos de su hija. ¿Habría sido mejor dejarle las espinillas desprotegidas y comprar un peto o dos cubrebrazos? (Schwarz,

p.21).

El padre mantiene la esperanza de poder salvar la vida de su hija, en un mundo donde los niños pelean su derecho a existir, el padre alberga la esperanza de que su hija sobreviva

a esa masacre. En este caso este impulso utópico cae una categoría que Jameson señala perteneciente a una línea más oscura:

Corresponde a una inversión proteica de múltiples asuntos dudosos y equívocos: reformas liberales y fantasías comerciales, estafas engañosas, pero tentadoras del aquí y el ahora en las que la utopía hace de mero atractivo y seducción para la ideología. (siendo también la esperanza, después de todo, en principio de los juegos de confianza más crueles y de la charlatanería como bello arte) (Jameson, p. 18).

Esta línea más oscura se sigue durante todo el relato, si bien hay un miedo por la inminente batalla, también está la esperanza de sobrevivir. El primo de Ariadne es quien representa este impulso utópico al ser un sobreviviente, aunque vivan sin un brazo él representa un logro familiar.

Otro momento donde se manifiesta esta esperanza o impulso utópico está cuando el hermano menor de la recién fallecida Ariane pide a su padre ser entrenado en cuanto regresan del estadio. A lo largo del relato hay una línea de la esperanza y que guía a los personajes. Los padres esperando que la hija gane, el hermano deseando sobrevivir a sus juegos y el primo sobreviviente pero mutilado de un brazo. En medio de ese mundo que obliga a sacrificar a los niños, la familia conserva la esperanza de que sobrevivan, por eso hay un interés al final del relato por entrenar al hijo más pequeño:

Desde el interior de la casa, Guinnivere pudo ver entre las pocas lágrimas que le quedaban, el primero de los largos y fatigosos entrenamientos de su hijo más pequeño. Todavía le faltaban dos años. ¿Por qué, se preguntó Guinnivere, Akira hacía tan difícil este primer entrenamiento? ¿Acaso su esposo había visto también un suicida brillo de compasión en los ojos de Ariane antes de morir? (Schwarz, p. 29).

Aunque este impulso utópico es más oscuro y casi ausente dentro del contexto de la obra, su función dentro del relato es motivar a los personajes. La supervivencia y la esperanza de vivir más allá de los diez años se vuelve una estafa engañosa.

3.3. La construcción de la utopía: Gabriela Damián “Soñarán en el Jardín”

Biografía de la autora

Gabriela Damián Miraverte nacida el 9 de febrero de 1979 en la Ciudad de México es tal vez hoy día una de las voces más reconocidas de la ciencia ficción en México a nivel internacional debido a su labor por difundir obras del género, así como por los reconocimientos internacionales que ha recibido.

La obra narrativa de Gabriela Damián se encuentra dispersa en varias antologías, una novela y algunas publicaciones en sitios web. Su trabajo ha sido reconocido con diversos premios importantes dentro de la narrativa de ciencia ficción como el Premio James Tiptree, Jr. por su cuento “Soñarán en el jardín” en el año 2020.

En 2007 ganó el Premio de Cuento en la Feria internacional del libro infantil y juvenil (FILIJ), en 2010 ganó la beca Jóvenes Creadores del FONCA con la que escribió la obra *Pequeños naipes de ópalo*. Para 2012 fue finalista en el World Fantasy Award con el cuento “Futre Nereid”. Su obra más reciente es "La canción *detrás de todas las cosas*" publicada en 2023.

Sus contribuciones al espacio literario van más allá de la narrativa, ya que no solo se dedica a la creación literaria sino también a la difusión de los géneros especulativos en México. Ha organizado eventos para la divulgación del género como la *Mexicon*, una convención anual donde se presentan los trabajos de creadores de ciencia ficción y de los géneros especulativos.

Entre su obra publicada se encuentra *La Tradición de Judas* (2007) y *They Will Dream in the Garden* (2023). También ha sido publicada en las antologías: *Así se acaba el mundo* (2012), *Los Viajeros: 25 años de Ciencia Ficción mexicana* (2010), *Three Messages*

and a Warning (2012), *Bella y Brutal Urbe* (2013) y *La canción detrás de todas las cosas* (2023). Su obra narrativa refleja un trabajo cercano a la poesía que es atravesado por la ciencia ficción y sus tropos, pero reinventados dentro de una sensibilidad cercana a autores del género como Ray Bradbury o Úrsula K Leguin.

“Soñar en el jardín”

El cuento se ubica en un futuro donde un grupo de niños acude a un hermoso jardín a las orilla del mar. Mientras el Maestro aprendiz los cuida y guía hacia el jardín La Guardiania los recibe y les presenta el lugar. El relato está configurado a manera que hay pasajes en el presente y recuerdos, en el presente se habla del jardín y los niños que lo visitan, mientras que en el pasado se explica cómo surgió y quién es La Guardiania.

En los pasajes referentes al recuerdo se explica que La Guardiania o Marisela, como realmente se llama, es una mujer nacida en Veracruz en 1985. En su infancia Marisela sufre abuso sexual por parte de su tío, posteriormente cuando tiene 15 años y recién mudada a la capital del país tiene que renunciar a su trabajo debido al acoso de su jefe.

De regreso a casa después de renunciar a su trabajo la joven descubre que un hombre ha metido la mano entre sus piernas. Posteriormente la protagonista entra a trabajar en un centro de telecomunicaciones, donde trabajaba con otras mujeres que poco a poco eran reemplazadas por no saber usar los nuevos aparatos. Marisela se preparó y aprendió sobre hologramas con el afán de no perder su trabajo.

Tiempo después una compañera de trabajo, Paquita, es asesinada rumbo a su casa en el estado de México. Los medios y la voz popular hacen a la víctima culpable de su propia

muerte. Luego se cuenta la muerte de Dulce, una joven que estudiaba computación los fines de semana y limpiaba las oficinas donde trabajaba Marisela entre semana.

A partir de la muerte de Dulce se forma un grupo de adolescentes que se reúne para aprender defensa personal y así evitar ser asesinadas. El grupo se autodenomina “Las argüenderas” a manera de reivindicar el mote despectivo que les daba la sociedad. Estas mujeres se vuelven un ejército que defiende a otras mujeres ante cualquier ataque de violencia machista. Al final las argüenderas logran cambiar la realidad de México creando un país donde las mujeres son vistas y tratadas con respeto.

En la parte del presente se explica cómo funcionan los hologramas y se narra cómo los niños interactúan con ellos. Se explica que el memorial del jardín surgió como una forma de rendir homenaje a las mujeres víctimas de violencia, pero también para que las familias de las víctimas pudiesen interactuar con ellas apoyadas con la tecnología holográfica y una simulación de sus personalidades. Se explica que los niños visitan el lugar para aprender sobre la violencia que vivían las mujeres en su país y así crear conciencia sobre la gravedad de esa situación.

El espacio: El jardín como espacio utópico

El relato *Soñarán en el jardín* es un texto que destaca por estar escrito desde una perspectiva utópica, el enfoque distópico predominante en la literatura nacional es cambiado y Damián presenta un posible actuar ante los problemas sociales, en especial los feminicidios y la violencia machista.

Contrario a lo que había sucedido con la mayoría de la literatura de ciencia ficción en México de las últimas décadas. Es destacable como este texto presenta una solución a los

problemas sociales del país, saliendo del solo mostrar las consecuencias de ciertas acciones como es la violencia machista o la desigualdad de las mujeres.

El relato al igual que varias de sus obras como *Futura Nereida* (2007), lo cual es un sello distintivo en los relatos cortos de la autora, se articula en dos tiempos y dos lugares que se entretajan. El primer espacio es el jardín y el segundo la capital del país y la zona del estado de México.

Los dos tiempos que aparecen son el presente (futuro para los lectores) y el pasado que corresponde a la época actual del lector. El jardín es el primer espacio que se analizará ya que este representa el espacio utópico. Este espacio natural y artificial se articula en una zona ideal, viva y cuidada que alberga los hologramas:

Los naranjos estarán cargados de frutos, y sus flores llenarán el aire húmedo del jardín oeste. Una neblina sedosa refrescará las puntas del pasto, de la hierba crecida de aquel prado. El sol saldrá siempre por detrás del almendro y las ramas del árbol más viejo, un corpulento ahuehuete, se extenderán primero hacia sus rayos, estirándose como una muchacha que quiere desperezarse (Damián).

Al igual que *Pandemia* de Rábago, el comienzo es anómalo para el ideario de la ciencia ficción, no se presenta un mundo en acción, una ciudad hiper-tecnológica o un mundo plagado de concreto y cristal. Se nos coloca de primera mano en un entorno natural e idílico. El jardín tiene la función de resguardar la memoria de las mujeres asesinadas, pero también es un monumento y un recuerdo del pasado. La calma y belleza que hay en él es el producto del esfuerzo de La Guardiania.

El espacio dentro del relato se ha reconfigurado de ser peligroso para las mujeres, ha ser uno donde pueden existir y ser respetadas. Así creando un futuro utópico dentro del relato.

En las utopías mexicanas se usa el mismo territorio nacional como el espacio para la utopía. El relato de Damián se ancla en la larga tradición utópica mexicana. Siguiendo la

línea de autores como Juan Nepomuceno Adorno, Francisco Severo Maldonado o Eduardo Urzaiz. De esta manera se establece que la utopía puede ocurrir en el territorio nacional y la saca del mundo distante e imposible que tienen las utopías europeas, donde la realización del sueño utópico no se considera factible.

La guardiana es la que crea un espacio pensado en un modo de retribución y de presentar respeto hacia las víctimas. El memorial es planeado como una forma de llevar el registro de la víctimas, pero también de recordarlas de la manera más digna posible.

El plan de Marisela consistía en obtener recursos para construir el memorial holográfico que ella diseñó junto a las Argüenderas y otras organizaciones que llevaban un registro confiable de las víctimas. Cada una de las mujeres asesinadas, con su cuerpo y sus nombres, serían replicadas en un holograma tridimensional utilizando testimonios y materiales proporcionados por sus familiares, amigos y, sobre todo, la información recuperada de sus cuentas personales de correo electrónico y redes sociales: fotografías, videos, cartas, conversaciones... todo sería útil para recrear de la forma más precisa sus voces, sus movimientos, sus reacciones; para, de alguna forma, traerlas de nuevo a la vida (Damián).

Este sueño de Marisela, la guardiana, se articulará en el jardín, pensando desde un inicio como un lugar tranquilo y hermoso: “Quizá en un jardín junto al mar. Tendría que ser un lugar bello, lo más cercano a un paraíso que pudieran darles a ellas y a sus familias para recordarlas vivas y felices” (Damian).

El jardín se encuentra aislado del mundo al igual que los espacios utópicos tradicionales, sin embargo, se permite el acceso. No se requiere una característica especial o hacer un viaje complejo para llegar a él. Está abierto a todos a diferencia de los relatos utópicos más tradicionales que requieren grandes viajes o invitaciones especiales.

El jardín también cumple la función de santuario y espacio educativo para las jóvenes generaciones, es así que también tiene el papel de mantener viva la memoria, con un afán de evitar que ese pasado terrible regrese.

Quando quedaban pocas familias, el Estado decidió que el memorial debía cumplir una función adicional para ganarse el derecho a permanecer. Serviría como un espacio didáctico en contra de la violencia. La población más joven acudiría, obligatoriamente, a aprender la historia de las asesinadas de México con la finalidad de que no se repitiera nunca. (Damián).

El espacio utópico es articulado como un resguardo y un sitio de aprendizaje, que puede salir al exterior, es por ello que se llevan niños a conocer el lugar:

Por otro lado, está el espacio fuera del jardín narrado en retrospectiva, es decir el pasado. Al lector se le ubica en las últimas décadas del siglo XX, el espacio aquí está representado primero por el estado de Veracruz y posteriormente por la capital del país. Marisela tiene que emigrar de su lugar de origen a la ciudad en busca de trabajo y mejores condiciones de vida. Es en la capital donde el aumento de la violencia hacia ella se dispara, además de esto la ciudad es presentada como una zona hostil para las mujeres.

Tanto la capital como la periferia, el Estado de México, son espacios donde las mujeres corren riesgo. Esto es retratado en el relato con la muerte de Paquita:

Una mañana Marisela llegó al trabajo y se encontró con la noticia de que habían asesinado a Paquita en el Estado de México. Hallaron su cuerpo recién arrimado a la banqueta, como la gente hace cuando estorban los animales atropellados. Le habían hecho cosas horribles, horribles.

Paquita tenía aferradas en el puño las llaves de su casa, el lugar a donde esperaba regresar. Las había utilizado para defenderse (Damian).

Esta muerte no solo es un suceso trágico en la vida de Marisela, sino también es parte del contexto social de la obra. El estado de México ha sido, de acuerdo con cifra oficiales y extraoficiales, durante el último lustro el primer estado del país en cuanto a materia de feminicidios se refiere: Algunos medios informan que hasta el año 2023 el Estado de México tiene el 11.1% de carpetas de investigación respecto a feminicidios¹⁵.

¹⁵ Fuente: Diario El informante: <https://elinformante.mx/?p=38717> (Consultado el 14 de marzo de 2024).

El lugar en este relato no solo es el marco de la historia, sino que también tiene una carga social y política. Se habla y se enuncia uno de los espacios donde la violencia hacia la mujer se ha duplicado en los últimos diez años. El relato de ciencia ficción fiel a su tradición pone en tela de juicio los problemas sociales, hace evidencia de los problemas y la violencia que viven las mujeres en México.

La propuesta del relato es la construcción del espacio ficticio, para salir del presente. El jardín es el espacio alternativo que se aboga por edificar dentro de un contexto como es el mexicano. “Soñaran en el jardín” va más allá de la distopía, para dar paso a un plan utópico. Es decir, sigue los modelos del siglo XIX donde la utopía era un proyecto de nación, pero al igual que el texto de Rábago el espacio utópico es personal. Marisela, la protagonista, crea un santuario para las víctimas, para las familias de estas. Sus acciones empiezan desde el personal, la amistad y lo cercano.

Este tipo de elementos es frecuente en la narrativa de mujeres en la ciencia ficción donde el espacio utópico es creado a partir de la intimidad y de ahí se traslada a lo colectivo. A diferencia del masculino donde lo personal también es colectivo.

El doble marco temporal: pasado violento y un futuro esperanzador

El cuento “Soñaran en el jardín” como ya se había mencionado con anterioridad comparte con otros relatos de la autora el uso de dos tiempos bien delimitados. Esto tiene antecedentes en la autora en cuentos como *Futura Nereida* (2011) donde por medio del lenguaje literario y el uso de tiempos verbales se crea el efecto del viaje en el tiempo. Sin embargo, en el relato de nuestro interés el presente y el pasado se irán entrelazando para crear la historia.

El pasado son los recuerdos de la protagonista, Maricela y su vida diaria desde la infancia: “Marisela, mejor conocida como La Guardiana, nació en septiembre de 1985 en Veracruz. Fue la última de tres hijos” (Damián). También sabemos sobre sus primeras experiencias con el acoso y el abuso: “No supo muy bien qué fue lo que hizo el hombre ahí de pie junto a ella en la oscuridad, pues era demasiado pequeño para comprenderlo. Le dio la impresión de que su tío se exprimía lo que tenía entre las piernas como si fuera un trapo mojado” (Damián).

En esta línea temporal que correspondería a nuestro presente, Marisela experimenta a lo largo de su vida desde los llamados micromachismos, hasta la violencia de género pasando desde el acoso hasta perder a su amiga en un caso de feminicidio. El pasado del relato retrata la vida cotidiana de las mujeres en México actual, a través del ojo de Marisela se permite conocer esta situación.

Por otra parte está el futuro (para nosotros), pero el presente para los personajes del relato donde ésta época oscura y de violencia se ha superado. Marisela habla de cómo fue el proceso de enfrentar la violencia y así también lograron cambiar la forma de pensar de los que las juzgaban:

¿Cómo reparar el daño? ¿Puedes imaginar que alguna vez se les apiló en una torre de cuerpos anónimos? ¿Puedes creer que a ellas se les culpaba de su propia muerte? Nadie puede imaginar el dolor que experimentaron en sus últimos momentos, y ustedes, los jóvenes, no conocen el horror de saber que quienes hacían esto no eran monstruos, no era Jack el Destripador: eran sus compañeros de la escuela, sus novios, sus familiares, el taxista simpático que te hizo la charla ayer, el policía de la esquina. Era el mundo, un entorno que nos hacía reinas de belleza mientras nos pateaba las costillas, y nos llamaba locas si nos quejábamos. Así de horrible era (Damián).

Entonces en el relato hay un doble marco temporal, pero a diferencia de lo mencionado por Jamenson, Damián no descoloca el presente como tal. A través de una propuesta utópica el pasado (nuestro presente) es atraído al futuro (el presente del relato) para

poner en evidencia cómo las acciones del presente son y serán consideradas como un atropello a las víctimas de los feminicidios. Los problemas que atraviesa México son extrapolados a un futuro donde se les ha dado una resolución. Este fenómeno lo explica Jameson de la siguiente manera:

Porque el realismo, o figurativismo, aparente de la ciencia ficción siempre ha ocultado otra estructura temporal mucho más compleja: no darnos “imágenes” del futuro (...) si no por el contrario, desfamiliarizar y reestructurar la experiencia que tenemos de nuestro propio *presente*, y hacerlo de modos específicos, distintos de todas las demás formas de desfamiliarización (Jameson, p. 341).

En este relato de ciencia ficción se pretende crear un extrañamiento de nuestro presente a partir de verlo con los ojos del futuro. Con lo cual se nos permite reflexionar sobre el acontecer del ahora. La desfamiliarización que menciona Jameson viene a partir de cómo Marisela percibe esos tiempos y cómo el jardín tiene también un trabajo como memorial. Para los personajes del relato el pasado es terrible, como un recuerdo de guerra que los persigue y esperan no volver a vivir:

¿Sirvieron para algo? ¿Para qué? ¿Para enseñarnos que somos un horror? Eso ya lo sabíamos. Una cosa es dar la vida voluntariamente por una causa y otra cosa es que te maten así. ¿Qué te gustaría más a ti? ¿Que tu vida haya servido “para algo” o haber podido vivir? Morder una manzana, oler la lluvia sobre la tierra, conocer el mar. No sé. Conforme me hago más vieja pienso que la trascendencia está sobrevalorada (Damián).

Marisela responde al profesor y con esto queda claro que el pasado es doloroso. En este caso Damián invierte el tropo distópico en el cual se mira al pasado como un espacio ideal ya sea por la ausencia de enfermedades, la vida pacífica o la seguridad. El presente (el nuestro) es representado con el horror que le corresponde. Mientras que el futuro es el espacio al que se aspira llegar. Aquí es en esta reinterpretación del marco temporal donde la autora pasa de un discurso sin esperanza a uno con ella.

La guardiana: la construcción de un nuevo tipo de protagonista

Al igual que el relato de Rábago, la protagonista es una mujer madura: “La Guardiania del jardín, una anciana risueña y de paso firme a pesar de usar bastón (...)” (Damián). Aunque más adelante la conoceremos en su juventud, es un rasgo fundamental que ella sea quien recuerde los acontecimientos.

Una vez más tenemos un personaje femenino que sale del estereotipo de la literatura de ciencia ficción, un mujer adulta capaz, reflexiva e inteligente. Sanjukta Chakraborty señala en su artículo *The Position Of Women In Science Fiction* lo siguiente:

Women in the science fiction genre will often occupy lower skilled occupations in the character range and are usually noticeable due to their appearance, dress up, or sexual attractiveness. This resembles the fact that women are more likely to occupy lower-level jobs (this is linked to the way gender stereotypes affect the way women perceive their own potential and is the result of many barriers that limit women in the labour market) and are likely to be considered by their attractive physical appearance before their academic capabilities or skills (...)¹⁶ (Chakraborty, p.931).

Contrario a este estereotipo, en el relato de Damián la protagonista se especializa y se educa para aprender sobre tecnología, la misma obra señala que la Guardian se hizo:

Decidió que tomaría todos los cursos disponibles. Estudió por las noches el funcionamiento de cables y computadoras, de espejos y luces láser. Quería entender cómo funcionaba lo que la empresa llamó “la imagen del futuro”, los hologramas. Obtuvo las notas más altas de las capacitaciones. La ascendieron de puesto. Se hizo (Damián).

Las habilidades mentales y su ambición por aprender definen a la Guardiania, quien rompe en cierta forma la brecha de género y comienza a ascender en su trabajo. Se hace

¹⁶ Las mujeres en el género de ciencia ficción a menudo ocuparán trabajos de menor nivel en el rango de personajes y generalmente serán notables por su apariencia, vestimenta o atractivo sexual. Esto se asemeja al hecho de que las mujeres tienen más probabilidades de ocupar trabajos de menor nivel (esto está relacionado con la forma en que los estereotipos de género afectan la forma en que las mujeres perciben su propio potencial y es el resultado de muchas barreras que limitan a las mujeres en el mercado laboral) y es probable que sean consideradas por su apariencia física atractiva antes que por sus capacidades académicas o habilidades. (Traducción nuestra).

experta en su área, por una necesidad personal, su conocimiento no está en favor de cumplir alguna necesidad masculina, es usado por ella para ayudar a las mujeres de su comunidad.

Al romper estos estereotipos el cuento permite crear otro espacio de reflexión, de visualizar el valor de la protagonista y de generar empatía hacia su situación, tenemos un personaje que existe de manera tridimensional, con sus preocupaciones, problemas y anhelos; no solo uno que tiene una función de “ayudante” o “apéndice”. Esto nos habla de una complejidad narrativa y un cambio en el paradigma de la narrativa de ciencia ficción. No solo en México, si no de manera internacional.

Otro eje de la personalidad de Marisa o la Guardiania es la necesidad de justicia, las Argüenderas representan el grupo con el cual la protagonista logra un cambio social relevante, se cambia de la narrativa del héroe solitario que cambia el mundo a uno que necesita de la comunidad para cambiarlo.

También es interesante cómo a lo largo del relato la familia de Marisa no parece ser relevante, por lo menos en su faceta como Guardiania y activista social, como si se le permitiera ser una persona más allá de los roles establecidos socialmente.

El impulso utópico

El relato analiza como se ha mencionado parte de la creación de la utopía por lo tanto el impulso utópico está manifiesto en mayor medida y claridad que en los dos textos anteriores.

La estructura del relato se desarrolla desde un mundo en crisis hasta llegar a un mundo donde se resuelve dicha crisis. El impulso utópico presentado por Jameson está manifiesto en el relato al ser el eje sobre el cuál Marisela, la protagonista, comienza a actuar.

A partir de las situaciones adversas que vive Marisela, ya como adulta, decide organizar a un grupo de amigas para defenderse de los feminicidios:

Las amigas de Dulce (la mayoría eran casi unas niñas: no rebasaban los quince años) comenzaron a reunirse cada martes para recordarla y también para practicar golpes, patadas, manotazos, cualquier clase de defensa que las protegiera. Los primeros días terminaban las sesiones con la cara roja, despeinadas y sudorosas, llorando juntas del puro miedo o del puro coraje (Damian).

Es aquí donde comienza a gestarse este impulso utópico, el deseo del cambio y las acciones de Marisela junto con las otras mujeres logran que ese deseo de mejorar logre materializarse y crear un cambio:

Pasaron los años, y las amigas de Dulce, las muchachitas de preparatoria se convirtieron en mujeres maduras que se hicieron escuchar, que pidieron justicia. La gente aprendió a mirarlas con respeto, y ese respeto se extendió lentamente hacia el resto de las mujeres como la humedad de las olas del mar alcanza la arena caliente y lejana (Damián).

El impulso utópico es la guía dentro del relato, se aspira a pasar de una realidad violenta a una donde existir como mujer no implique la muerte. Esto se materializa a lo largo del relato cuando se saben los logros de “Las argüenderas”:

Las Argüenderas hicieron un pacto: se cuidarían las unas a las otras. ¿Novios o padres golpeadores, jefes abusivos? A ver si podían con todas al mismo tiempo. Cuando una de ellas pedía ayuda, el resto acudía en tropel para que a sus agresores les quedara claro que no la dejarían sola. Crecieron hasta formar un ejército compuesto por mujeres de todas las edades que iba a donde hiciera falta su presencia. Empezaron a aparecer en las noticias, a ser tomadas en cuenta, a dar consejos (Damián).

El impulso utópico genera el empuje de la protagonista y sus amigas, en este caso es el motor del relato. A diferencia de los anteriores no está velado o diluido, es el eje sobre el cuál el relato se mueve. Se puede pensar el texto de Damián como una propuesta más allá de las crisis del pensamiento utópico. Es decir, se busca articular la utopía desde espacios locales y realidades presentes a través del cambio y la acción de los personajes. Este fenómeno es también una señal de cambio en cómo se han articulado los relatos en el imaginario de la ciencia ficción mexicana.

Damián se contrapone a la idea de futuro desolados sin solución y ofrece en su relato qué hacer después del apocalipsis y las crisis sociales; abogando por la comunidad y el apoyo mutuo. El relato al articularse desde el impulso utópico también recupera elementos clásicos de la utopía mexicana, como ya se había mencionado con anterioridad. Propone un plan de acción, que sea viable o posible es diferente. Sin embargo, se construye desde una postura diferente: la de la esperanza.

3.4. Después del cyberpunk: “Ahora lo sientes” de Andrea Chapela

Biografía de la autora

Andrea Chapelea (1990) destaca por ser una de las más jóvenes autoras del género especulativo. Actualmente se desarrolla como escritora, traductora y docente. Estudió química en la Universidad Autónoma de México (UNAM) y posteriormente Escritura Creativa en español en la Universidad de Iowa.

Es junto con Libia Brenda, Iliana Vargas y Gabriela Damián organizadora de *La Mexicon* la cual es una convención online sobre literatura especulativa, fantástica, ciencia ficción, fantasía y horror.

Es autora de la tetralogía de fantasía juvenil *Vâudiz* conformada por: *La heredera*, *El creador*, *La cuentista* y *El cuento* publicada entre 2008 y 2015. Su libro de ensayos *Grados de miopía* (2019) fue publicado en la editorial Tierra adentro y cuenta con dos libros de cuentos *Un año de servicio a la habitación* (2019) y *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* (Almadía, 2020).

Además, fue becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) 2016 y artista residente en la Residencia de estudiantes de Madrid, España del 2017 al 2018 y durante

el período de 2019 -2020. También obtuvo diversos premios nacionales como el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen en 2018 por la categoría de cuento; el premio Nacional de Literatura Juan José Arreola 2019 y el premio Nacional de Ensayo Joven José Luis Martínez en 2019.

“Ahora lo sientes”: *La reinención del hacker en el cyberpunk*

“Ahora lo sientes” (2020) es un cuento donde la protagonista, Rivera, es capaz de manipular los recuerdos y pensamientos de las personas por medio de una tecnología de conexión neuronal. El relato está ambientado en una futura Ciudad de México y rodeado de la estética del cyberpunk, donde además de la conexión a la red o el internet está presente la idea del bajo nivel de vida para unos y el acaparamiento de la riqueza.

Chapela retrata a una familia opulenta, los Mejía-Botta, quienes necesitan solucionar un problema con uno de sus hijos. Rivera será llamada por su antigua agencia para solucionar la situación.

Rivera es una ex-hacker mental que trabaja en un spa donde crea experiencias falsas para sus clientes. Anteriormente ella se dedicaba a cambiar y modificar recuerdos, extraer contraseñas e incluso torturar clientes para obtener confesiones. Sin embargo, debido a un problema con una clienta que se niega a la manipulación mental Rivera es despedida.

La protagonista deberá modificar las emociones de Gabriel, el hijo de Don Francisco Mejía-Botta, un empresario y hermano de un diputado. El joven Gabriel habría compartido vídeos íntimos de su novia a otro compañero quien los habría difundido en la escuela. Debido a que ese tipo de difusión se considera un delito ahora el joven necesitaba ayuda. “Hacía varias décadas que era un crimen grave. Sin embargo, desde que se podían analizar los

recuerdos de una persona, se juzgan con base en la intencionalidad (...)” (Chapela, pos. 54). El trabajo de Rivera será entrar en la mente del chico y transformar sus sentimientos de ira, enojo y venganza a culpa y arrepentimiento.

Rivera por medio de una conexión neuronal modifica recuerdos, en el texto esta manipulación es similar a tejer un lienzo o una prenda. A lo largo de su intervención en los recuerdos del chico ella deberá de jalar y conectar emociones.

Conocemos a Gabriel a través de sus recuerdos y ahí se nos muestra que es un joven despreocupado, que vive de fiesta en fiesta. Además de eso ha peleado con su novia debido a la difusión de un par de vídeos con material explícito. Al finalizar su trabajo Rivera logra que las emociones del joven se modifiquen.

La víctima, la novia de Gabriel, termina pidiendo disculpas por la difusión del vídeo y el chico es eximido de toda culpa, mientras que su amigo quien distribuyó los vídeos pasa unos meses en prisión.

La segunda parte del relato presenta que Rivera regresa a su trabajo habitual en la sala de spa. Aunque ahora tiene dinero y ahorros, prefiere seguir trabajando tranquilamente, hasta que un día Mejía-Botta padre aparece pidiendo que deshaga su trabajo. El joven Miguel se siente culpable por lo que ha realizado y ahora está deprimido, Rivera explica que no puede modificar nada sin afectar la mente de su hijo.

Al final el hombre desiste y Rivera se queda en el spa. Justo después recibe otro trabajo de su viejo jefe, pero ella decide no abrir el mensaje.

El relato de Chapela se caracteriza por subvertir diversos elementos clásicos del cyberpunk. El primero de ellos es el uso de una mujer protagonista, hacker; el segundo es la

anulación de un final terrible para Rivera e incluso la posibilidad de mejorar sus condiciones de vida; el tercero es referente que los personajes femeninos no son adornos o sujetos de violencia gratuita dentro del relato.

El espacio: La mente como tercer eje

Si bien el relato de Chapela ocurre en una futurista Ciudad de México en una vieja mansión de una familia de abolengo, también hay otro espacio virtual que aparece en la mente de los personajes.

El relato fiel a la tradición cyberpunk propone los dos espacios donde se desarrolla el relato: el mundo real y el mundo virtual. Además, Chapela añade el mundo de los recuerdos que es asequible por medio de una conexión neuronal. El cual podría pensarse como un híbrido entre la virtualidad y los pensamientos. Se entiende en cierta manera que el cerebro es una zona donde se puede navegar y realizar cambios o reprogramaciones. El espacio mental puede ser manipulado por medio de las manos y la conexión que se establece entre quien manipula la mente y quien es manipulado:

Tomó el neurogel y untó un poco en cada uno de los electrodos antes de colocarlos en cada una de las sienes, en la nuca y en la frente de Gabriel. Tomó los cables, cada uno de un color distinto, y los conectó a una malla muy fina de grafeno, que luego acomodó sobre el cabello del muchacho. Cuando la encendió, un zumbido llenó el estudio. (Chapela, pos.184-186).

A diferencia del cyberpunk clásico, es decir el publicado en los años ochenta, el relato de Chapela pone en marcha una segunda virtualidad. Los relatos cyberpunk clásicos como *Neuromancer* (1984) de William Gibson o si hablamos de textos cyberpunk nacionales como *Gel Azul* de Bernardo Fernández (2009) proponen el acceso al ciberespacio por medio de conexiones neuronales donde se tiene acceso a la red. En el caso de Gibson y Fernández ambos hackers han perdido el acceso a este mundo y deben lidiar con eso a lo largo de sus historias. Este mundo es digital, está en el mundo de la simulación y las computadoras.

La diferencia principal en el relato de Chapela está en que su protagonista no accede sólo al ciberespacio, sino que además tiene acceso a las mentes. Creando así un tercer nivel de conexión, donde dos mentes se funden y una modifica a la otra. Este tercer espacio tiene mayor incidencia en la realidad ya que es la mente de los usuarios y se articula como un mundo de recuerdos, emulando en cierta forma la dinámica de las realidades virtuales.

El doble marco temporal: la justicia y la leyes sobre la violencia de género

El contexto social y el momento histórico donde se inscriben los relatos de ciencia ficción es fundamental para entenderlos, como ya se ha mencionado el género sostiene su discurso sobre los problemas del presente. Las distopías son las que suelen hacerlo con mayor frecuencia ya que es parte fundamental de su narrativa. A diferencia de los relatos distópicos “Ahora lo sientes” articula un futuro donde las leyes para proteger a las víctimas de distribución de material íntimo son sancionadas:

Limpieza para un niño rico. ¿En serio le habían encargado algo tan trivial? A juzgar por el estado de Gabriel era fácil adivinar la historia. Un desencanto amoroso seguido de humillación virtual. Hacía varias décadas que era un crimen grave (Chapela, pos.140).

En este futuro existen leyes y justicia para las víctimas de difusión de imágenes íntimas. Es por eso que la familia de Gabriel necesitaba esa limpieza para modificar las intenciones de sus acciones.

Al igual que el relato de Damián, Chapela recupera la idea de que el futuro puede ser menos terrible que nuestro presente o el presente al que alude la obra. “Ahora lo sientes” toma al pasado (el presente contextual de la obra) como el espacio de la distopía, mientras que en futuro la utopía se comienza a gestar.

Ese tipo de configuración permite que la reflexión hacia las acciones del presente contextual de la obra sean más nítidas, la distancia colocada por el narrador en la obra nos permite reflexionar sobre cómo se vulnera la privacidad e intimidad de las mujeres.

La reconstrucción del hacker: Rivera

“Ahora lo sientes” realiza un ejercicio de reestructuración y cambio de enfoque con el personaje femenino. Chapela realiza modificaciones que revitalizan al texto y proponen una forma de leer el género. El cambio está en cómo se presenta al personaje femenino:

- ¿Rivera? -Preguntó con incredulidad en la voz.

Ella se quitó los anteojos, pero no sonrió a pesar de la satisfacción que le causa su incredulidad. Por alguna razón la combinación de una actividad ilícita y computacional hacía que los clientes esperaran un hombre. Rivera llevaba el cabello largo y vestía con faldas y blusas para que sus clientes no olvidarán que era mujer (Chapela, pos. 89).

La imagen clásica del detective o hacker del cyberpunk, se modifica al presentar un personaje femenino que rompe el molde. Tradicionalmente se esperaría que el personaje masculino fuese el experto en el tema. Esto pasa frecuentemente en los textos del género donde los personajes femeninos llegan a ser pasivos o poco trascendentes para la trama. Por ejemplo, en *Gel Azul* el personaje de Gloria Cubil sirve para desencadenar la trama, más no tiene injerencia en la misma.

Este estereotipo ha sido criticado ya que por lo general en el cyberpunk el rol femenino pasa a ser un mero fetiche o adorno:

A lot of cyberpunk media still depicts women primarily as prostitutes and strippers to be viewed or used by male characters, or as supplementary characters who are defined by masculine traits or high-tech weaponry; objectified women are part of the aesthetic, and the genre has become fetishised” (McGee).

Rivera es colocada como un personaje que sale del fetiche o como un adorno más de la estética cyberpunk. Además de ello el aspecto de usar faldas y blusas, es usado como elemento disruptor en un espacio que se espera masculino. Aunado a ello Rivera es la experta

dentro de este relato; su inteligencia y habilidades la hacen ser requerida para cumplir este encargo. Esto lo podemos ver en este ejemplo:

¿Por qué yo? Tienes a otras personas. La última vez que nos vimos, me rompiste el brazo y dijiste que me olvidara de trabajar para tu agencia.

-Te dije que no me hicieras rogar. -Había algo de humor en su voz. Rivera sabía juzgar su tono; (...)-. Garro está en el extranjero y necesito al mejor. He decidido ignorar tu... desliz. (Chapela, pos. 57)

Chapela sigue una línea donde el personaje femenino no es pasivo, es protagonista y experto en lo que sucede a su alrededor y con lo que debe hacer para cumplir su trabajo. Se subvierte el rol femenino y se le coloca al centro. Se le saca de las sombras y se le vuelve un sujeto activo. Y también se rompe el estereotipo donde lo femenino es un fetiche o un elemento que sirve para desencadenar la trama o un cambio en el personaje¹⁷.

El impulso utópico

El cuento de Chapela está ubicado en la estética cyberpunk donde por lo general hay una serie de elementos que aluden a la decadencia del capitalismo y a las desigualdades económicas.

El cyberpunk se caracteriza por la presencia de ciertos temas o elementos comunes como lo son: la alta tecnología y el bajo nivel de vida; el hacker, el cual ya se ha mencionado anteriormente; la presencia de la red o espacios donde conectarse y los grandes corporativos.

De toda esta serie de elementos Chapela retoma la alta tecnología, el bajo nivel de vida, enmarcado por el tipo de trabajo que realiza Rivera donde es una masajista; además toma el elemento de la presencia de grandes corporativos o personas que han acaparado la riqueza, lo cual queda de manifiesto cuando Rivera arriba a la mansión donde deberá hacer

¹⁷ Similar al concepto de “mujeres en refrigerador” acuñado por Gail Simon donde el personaje femenino es asesinado o violentado solo con la intención de hacer crecer al personaje masculino.

su trabajo. A pesar de este ambiente futurista de desigualdad y de que Rivera es una hacker venida a menos, el impulso utópico está presente en el relato, como ya se había mencionado el apartado anterior la hacker de Chapela rompe con los esquemas tradicionales del cyberpunk.

Otro elemento de la obra relacionado con el impulso utópico es que Rivera, la protagonista, no necesita permanecer marginada o aislada. Rivera al concluir su trabajo logra salir de la precariedad económica en la que estaba al principio y cumplir sus metas. Esta especie de final feliz es un asunto anómalo en el cyberpunk. Donde como se mencionó anteriormente los finales suelen ser abiertos o inciertos. Rivera al cumplir su trabajo logra romper el ciclo de la incertidumbre de la vida en la futurista ciudad de México. Chapela lo retrata así:

Dos meses después del incidente de Mejía Botta, Rivera todavía no había recibido otro trabajo de la agencia (...)
No necesitaba el trabajo, con el último pago había comprado su departamento y tenía ahorro, pero quería una distracción mientras la agencia volvía a llamar (Chapela, pos. 316).

Rivera tiene un final positivo, aunque posteriormente tiene un encuentro donde el padre del joven Mejía-Botta le suplica deshacer el ajuste mental. Sin embargo, Rivera se niega. El final incierto es para los clientes de ella, contrario a la tradición literaria del cyberpunk donde el detective pierde la vida o su ser amado o termina en el exilio aquí la vida del hacker continúa sin una aparente consecuencia.

Rivera decide dejar el trabajo en la agencia: “¿Habría otro camino, otra forma de usar sus talentos? ¿Podría encontrar otra opción?” (Chapela, pos.358). El personaje de la autora rompe el estereotipo, le da una salida y le permite cambiar su rumbo. Con esto pone entre dicho el destino fatídico y sin esperanza característico del cyberpunk. Le da la vuelta para convertirlo un espacio de esperanza después de una crisis.

Esta ruptura del hacker tradicional y este final anómalo es un indicativo del impulso utópico del cuento, donde se plantea que, a pesar de un mundo desigual económicamente, es posible encontrar equilibrio de manera individual. Incluso la víctima de la difusión de material íntimo recibe justicia.

El impulso utópico en el relato se manifiesta con un final positivo para la protagonista y con justicia para la víctima. Mientras que el hijo de Mejía-Bota termina afectado por el proceso neuronal al que se sometió.

Conclusiones

La utopía y la distopía en la literatura mexicana se ha caracterizado por dar giros a los textos clásicos y apropiarse de las temáticas para revitalizarlas, interpretarlas y construir relatos donde convergen ambos mundos, el distópico y el utópico.

Tanto los textos de Damián, Chapela, Rábago y Schwarz buscan utilizar la distopía como un espacio de denuncia social, siguiendo la tradición inaugurada por la utopía y seguida por la distopía, además de ello son espacios que escriben en clave de ciencia ficción las preocupaciones de su contexto.

Es así como podemos ver que el género de la distopía en México se caracteriza por tener un enfoque más cercano a las ciencias sociales y las humanidades, donde la reflexión sobre existir en el contexto mexicano y cómo este atraviesa nuestras vidas es el eje de la narración.

Respecto a Rábago a través del análisis y reflexión de su trabajo podemos desarticular su construcción distópica y encontrar la utopía que está dentro de ella. Creando un híbrido entre la utopía y la distopía. Es decir, ambos géneros se cruzan para dar lugar a un tercer texto donde no solo hay elementos distópicos, sino que conviven a la par con la utopía. Esto se debe a la perspectiva que se tome del relato. Para los hombres la pandemia ha resultado en la merma de su género, mientras que para las mujeres se ha vuelto un espacio dominado por ellas.

Podemos entender a estos cuentos como textos donde se permite denunciar y proponer como es el caso de Damián. Quien en su obra se podría considerar una propuesta narrativa para el fin de la distopía y el inicio de las utopías. Es decir, su texto busca dar

solución a los problemas y situaciones distópicas que parecen para así alcanzar la utopía. Elemento que recuerda a las primeras utopías en el país, donde se proponían a modo de plan de nación. Aunque en el caso de Damián la utopía que ella presenta no es un plan de nación; es un proyecto de autodefensa ante los feminicidios.

Misma línea de denuncia que sigue Schwarz sobre la violencia en los medios, aunque su relato se inclina más hacia la distopía es destacable la forma en que presenta la banalización y exposición de la muerte en los medios de comunicación. El cuento además invita a reflexionar sobre cómo la violencia se vuelve parte de la vida diaria y en algún punto se aprende a convivir con ella. El espectáculo de la muerte que se presenta en el relato es también una reflexión de clase y la violencia. Retomando las ideas de Guy Debord en el cuento es visible el concepto de sociedad del espectáculo, ya que en la obra el evento donde los infantes pelean a muerte recuerda a las ideas sobre este tema el primero es que el espectáculo es un simulacro que se une a la producción y consumo, en este caso para mantener la idea de consumo se obliga a las familias a sacrificar a sus hijos. Pero al mismo tiempo estas muertes se vuelven consumo para los espectadores, creando un ciclo donde el valor de la vida se difumina.

Respecto a la configuración del espacio es rescatable cómo el espacio nacional se vuelve el escenario de estos cuentos. En el caso de las tres autoras también se vuelve el espacio de la utopía. Pero más importante aún es que se permite la existencia de la utopía en un espacio real y tangible, no se requiere imaginar un país lejano o una isla alejada. Los relatos buscan que dentro del territorio nacional (en la ficción claro está) sea posible, nos habla de cómo se manifiesta el impulso utópico y un cambio en la forma de pensar el futuro, para estos textos la construcción de la utopía es posible y realizable en sus espacios.

Además de ello si lo pensamos en los términos propuestos por Bajtin el topos del cronotopo ocurre en el territorio nacional, generando también la descentralización de los discursos con esto permitiendo focalizar el pensar y sentir de la literatura de ciencia ficción más allá del norte global.

Estos cuentos proponen un final al tipo de pensamiento distópico donde no se plantean soluciones a los espacios en conflicto. Tradicionalmente en la literatura distópica las crisis y los problemas ecológicos continúan. Pensemos en *Blade Runner* (1982) y la novela de donde se basa la película *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) el conflicto social continúa, en cierto momento la crisis climática y social parece volverse solo el telón de fondo de la crisis del protagonista. O en novelas como *Los niños del hombre* (1992) donde el final queda abierto y la duda de si el escenario distópico logrará cambiar.

El impulso utópico está presente en los relatos distópicos estudiados, tal como lo señala Jameson es necesario analizar con detenimiento estos indicios o rastros para así poder entenderlos. En este caso de estudio el impulso utópico es el motor dentro de las distopías, es en cierta manera lo que mueve a los personajes dentro de los relatos; pero no como héroes universales. Si no como creadores de sus propias utopías, más íntimas y personales, quienes consiguen universalidad a partir de ser proyectos propios como es el caso de la Guardiania quien a partir de una situación cercana moviliza a todos los agentes sociales y políticos para cambiar su entorno.

Respecto a la doble temporalidad es de suma relevancia entenderla como una forma de leer la ciencia ficción y poder contextualizarla; para así primero entenderla mejor en su momento histórico, con ello analizar y visualizar las preocupaciones del autor. También con esto entender que los elementos futuristas o las digresiones temporales son un elemento para

presentar un alejamiento de nuestro contexto y poder primero reflexionar sobre estas obras como lectores y segundo estudiarlas como especialistas en el tema.

El doble marco temporal ha permitido que la ciencia ficción y los relatos utópicos/distópicos inviten a la autorreflexión de nuestro presente y nuestros problemas. Más que escribir sobre el futuro se escribe sobre el ahora y eso permite que la distopía tenga tanta relevancia como la novela no mimética o la llamada no ficción o la novela de denuncia.

Es tal vez momento para reflexionar acerca de la importancia de la ciencia ficción en México y como ha pasado desapercibido su carácter crítico, reflexivo y denuncia en buen número de sus obras. Los estereotipos sobre la ciencia ficción han mermado tanto su estudio como difusión, con lo cual se ha cortado la posibilidad de entender sus preocupaciones, sus retos y propuestas.

La distopía en México va más allá del adorno científico hipermoderno y tecnológico, es también un espacio donde reflexiones sobre nuestros problemas sociales más apremiantes se están llevando a cabo desde hace poco más de tres décadas.

Esta reflexión ensayística es también una propuesta de cómo deberíamos leer la ciencia ficción blanda o *soft science fiction*, ya que es fundamental leerla contextualizada en su momento histórico, para así dejar de caer en simplificaciones donde se crea que el género de la ciencia ficción es hablar del futuro, cuando en realidad está usando los elementos del género para cuestionar y reflexionar nuestro presente. Las obras mencionadas aquí permiten ver este fenómeno,

Bibliografía

- Atobas, Víctor. El impulso utópico de Fredric Jameson *Vientos del sur* 181. 2022.
<<https://vientosur.info/el-impulso-utopico-de-fredric-jameson/>>.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Balbuena, E. Hernández. La distopía feminista: su surgimiento y evolución. *Humanitas. Revista De Teoría, Crítica Y Estudios Literarios*. 2022.
- Branding, David A. *Mito y profecía en la historia de México*. México: FCE, 2010.
- Cadena, Agustín. *Medio Siglo y los sesenta*. s.f.
<[http://cfm.mx/](https://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html#:~:text=Medio%20Siglo%20fue%20una%20generaci%C3%B3n,espacio%20ideol%C3%B3gico%20una%20po%C3%A9tica%20narrativa.>>.</p><p>Chapela, Andrea. “Ahora lo sientes”. Almadía, 2020.</p><p>—“Ahora lo sientes”. Almadía, 2020.</p><p>Claeys, Gregory. <i>Dystopia: A Natural History: A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffraction</i>. Oxford University, 2017.</p><p>Fernández, Miguel Ángel. Academia e investigación. Martré, Gonzalo. <i>La ciencia ficción en México hasta el año 2002</i>. IPN, 2004.</p><p>—. <i>Breve historia de la Ciencia Ficción mexicana</i>. s.f. 28 de noviembre de 2022.
<.
- Gaspar, María del Carmen Rovira. *Dos utopías mexicanas del siglo XIX Francisco Semero Maldonado y Ocampo y Juan Nepomuceno Adorno*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013.
- Gonzalbo, Pablo Escalante. *Nueva historia mínima de México*. México: COLMEX, 2008.
- González, María de la Luz Sevilla. Discriminación, discurso y SIDA. *Cuicuilco [online]*. 2010 17.49 (2010). 15 de abril de 2024.
<[>](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592010000200004&lng=es&nrm=iso)>.
- Haywood, Ferreira R. *The emergence of the Latin American Science Fiction*. Wesleyan University Press. 2011.
- INBA. 2015. *Ateneo de la Juventud: una revolución intelectual en las calles del Centro Histórico*. <[>](https://inba.gob.mx/prensa/1052/ateneo-de-la-juventud-una-revolucion-intelectual-en-las-calles-del-centro-historico). 28 de noviembre de 2022
- J.R Martínez, Guillermo Martínez. Juan Nepomuceno Adorno, precursor del desarrollo industrial en México. *Scientific Journal SLP* (2020): 1-8.

- Jameson, Frederic. *Arqueologías del Futuro*. España: Akal, 2005.
- Janusz, Slawinski. "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias" Textos y contextos. La Habana, s.f. 11-17.
<<https://pdfslide.tips/documents/l-espacio-en-la-literatura-distinciones-elementales-y-un-caos-una-cosa.html>>.
- Knickerbocker, D. *Historia y aporía en Laberinto (As time goes by) de Gabriel Trujillo Muñoz*. <<https://hdl.handle.net/10016/8662>>. 2009.
- León del Río, Yohanka. Historia y lógica del concepto de utopía. *Utopía y Praxis Latinoamericana v.11 n.34 Maracaibo sep.* 11.34: 55-78.
<http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162006000300005&lng=es&nrm=iso>.2006
- Martinez, J.R. & Martínez, Guillermo. Juan Nepomuceno Adorno, precursor del desarrollo industrial en México. Martínez, José Luis. *Enciclopedia de la Literatura en México*. Vers. El ateneo. Octubre de 2018. <<http://www.elem.mx/estgrp/datos/4>>.2020
- McGee, Andrew. "The Representation of Women in Cyberpunk." 2019. Web.
<<https://medium.com/@venus.shortfilm/the-representation-of-women-in-cyberpunk-eea332766a7a>>.
- Moylan, Raffaella Baccolini y Tom. *Dark horizons. Science Fiction and theDystopian Imagination*. London: Routledge, 2003.
- Palma, A. C., & De la Mora, V. R. C. Reedición de *La primera calle de la soledad* de Gerardo Horacio Porcayo o el ciberpunk mexicano revisitado desde otro sueño eléctrico. *Mitologías Hoy*, 22, 223-242. 2020.<<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.742>>
- País, Ana. "Margaret Atwood, autora de "El cuento de la criada": "Si Estados Unidos tuviera una dictadura, sería religiosa"." *BBC* 2 de febrero de 2020.
<<https://www.bbc.com/mundo/noticias-51346781>>.
- Rábago Palafox, Gabriela. *Las historias*. Ed. Alberto Chimal. s.f. 24 de Febrero de 2024.
<<https://www.lashistorias.com.mx/index.php/pandemia/>>.
- Rábago, Palafox Gabriela. "Pandemia". Bretón, Sabino Yano. *Principios de incertidumbre Premio Puebla De Ciencia Ficción 1984-1991*. 1991.
- Rábago, Palafox Gabriela. *Todo Ángel es terrible*. México: UNAM, 2023.
- Salas, Mariano Picón. *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: FCE, 1944.
- Saldías Rossel, Gabriel. *En el peor lugar posible teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965 – 1975) Tesis*. Barcelona: Universitat autònoma de Barcelona, 2015.

- Sánchez, Pericles. “El Réferi Cuenta Nueve: un unicornio mexicano de Ciencia Ficción.” *NOFM* 09 de junio de 2018. <<https://nofm-radio.com/archivo/el-referi-cuenta-nueve-un-unicornio-mexicano-de-ciencia-ficcion/>>.
- Sands, Peter. “The Early Nineteenth Century (1800–1850).” editado por Peter Marks, Jennifer A. Wagner-Lawlor, Fátima Vieira. *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. 2022.
- Schwarz, Mauricio-José. “La pequeña guerra.”, Bretón, Sabino Yano. *Principios de Incertidumbre Premio Puebla de Ciencia Ficción 1984-1991*. 1992.
- Suvin, Darko. *Postions and presupositions of Science Fiction*. Palgrave Macmillan, 1988.
- Suzzarini Baloa, Andrés. “Una aproximación al concepto de utopía.” *Dikaiosyne*. 2010.
- Trousseau, Raymond. *Historia de La Literatura Utópica*. Barcelona: Península. 1995.
- Trujillo, Muñoz Gabriel. *Utopías y quimeras: Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción*. Ciudad de México: Jus, 2016.