

Cristóbal nonato de Carlos Fuentes:
lectura de una novela de ciencia ficción

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN
LITERATURA MEXICANA

PRESENTA
Faustino Gerardo Cerdán Vargas

DIRECTORA
Dra. Teresa García Díaz

A la memoria de mis padres,
para seguir cumpliendo promesas
con otro paso académico.

Para Irsa Yésica,
con quien he explorado nuevas
realidades cósmicas y literarias.

A los amigos y familiares que
hicieron agradables los momentos
de descanso durante el estudio de la
Maestría e incluso a quien aportó ideas
para mi proyecto de investigación.

Con agradecimiento para mis lectores
durante estos dos años del Posgrado:
Georgina García, Teresa García,
Magali Velasco, Elizabeth Corral,
Norma Angélica Cuevas y Marcos
Cortés, pues sus consejos fueron
muy útiles para mejorar la
escritura de mi tesis.

O será que yo estoy para ver cosas fúnebres, calvarios, lápidas, verdugos y patíbulos y no puedo apartarme de la mente la tenaz idea de comparar a las razas, a los hombres, al mundo intelectual, al mundo salvaje. Y me pregunto, con el descubrimiento de las ciencias y su afirmación en la vida del hombre ¿habremos ganado algún progreso moral? Si no, ¿qué esperanzas tenemos de ganarlo mañana? ¿Desaparecerán del haz de la tierra, algún día, los sátrapas de Rusia, los sicarios de Guatemala?

El perchazo de las velas, contra el mastelero, azotadas por el viento variable, resuena tristemente en mis oídos y se repercute en el corazón como augurio siniestro.

Laura Méndez de Cuenca

ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1. Características generales de la ciencia ficción.	
1.1 Nacimiento y desarrollo en los países industrializados.....	12
1.2 La situación particular en México y los países latinoamericanos: desde los inicios a principios del siglo XX hasta la actualidad.....	29
Capítulo 2. Análisis e interpretación de <i>Cristóbal nonato</i> .	
2.1 La novela de Fuentes como relato de anticipación.....	69
2.2 La transgresión del género: humor y parodia.....	94
2.3 La novela de Fuentes como texto abierto y en comunicación con otros discursos	109
Conclusiones.....	126
Bibliografía.....	132

INTRODUCCIÓN

La ciencia ficción ha sido poco estudiada en los países latinoamericanos, como es el caso de México, a pesar de que hasta la fecha ha contado con varios autores, publicaciones y hasta concursos literarios especializados. Es por ello que desde la elección del tema a desarrollar en mi tesis de licenciatura, uní esta ventana abierta al estudio académico con mi gusto por este género como su lector de toda la vida. Ahora, para esta investigación de la Maestría en Literatura Mexicana, decidí continuar por esta línea temática, pues, tras terminar aquel texto y defenderlo en mi examen profesional, me di cuenta que no era un asunto agotado sino, muy por el contrario, un territorio donde quedaban muchos sitios por explorar, representados por varios autores que dejé fuera, o que apenas mencioné en trabajos anteriores al actual.¹

Uno de estos escritores es de sobra conocido, pues se trata de Carlos Fuentes, y su mención me permite confirmar que en nuestro país ha sucedido lo mismo que en el extranjero: la ficción científica no sólo ha tenido siempre autores dedicados en forma exclusiva o mayormente a ella, sino también es un género surgido a veces de la pluma de los creadores dedicados normalmente a otros tipos de expresiones literarias y dueños de un prestigio ganado dentro del campo de la literatura supuestamente más seria.

La amplitud de la obra escrita por Fuentes, la cual representa su herencia literaria para las futuras generaciones de lectores, es algo que no necesita mayor presentación debido a la numerosa recepción crítica que ha generado. Dentro de esta gran cantidad de textos, cito las palabras de Christopher Domínguez Michael,

¹ Mi tesis de licenciatura lleva por título *Lo fantástico y la ciencia ficción en tres cuentos de Gabriela Rábago Palafox*, con la cual presenté mi examen profesional el 27 de abril de 2010. Tras la reescritura de algunos de sus capítulos, publiqué dos artículos: “La ciencia ficción: un breve recorrido histórico”, aparecido en el número 13 de la revista *Semiosis* (enero-junio de 2011), y “El personaje del vampiro en *La voz de la sangre* de Gabriela Rábago Palafox”, incluido en el número 29 de *Texto Crítico* (julio-diciembre de 2011).

contenidas en la introducción a su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (FCE, 1996): “La obra de Carlos Fuentes es el conjunto más complejo y variado de la narrativa mexicana. Desde sus novelas ya no puede hablarse de ‘progreso’ en nuestras letras. Los libros de Fuentes reúnen todas las conquistas y tendencias de la literatura contemporánea” (12-13). Y por ello mismo, la ciencia ficción, una de esas tendencias presentes en todo el mundo, no podía quedar fuera de este conjunto literario tan ambicioso y abarcador. Fuentes ya cumplió con ello, ahora corresponde ahondar en este género, el menos examinado de los que componen su obra, a quienes estudian la literatura; y por eso considero acertada la elección del tema central de mi tesis.

Además del género particular que se privilegie al analizar alguna de sus obras, ya sea la narración realista con elementos históricos, la transgresión de los parámetros de realidad establecidos por medio de la irrupción de lo fantástico o la visión futurista propia de la ficción científica, hay un estilo definido y temáticas recurrentes que este escritor ha dejado como una huella personal en cada uno de sus libros. En esto profundizo al analizar el corpus elegido. Por lo pronto, debo mencionar que Fuentes predicaba con el ejemplo en su doble desempeño como creador y crítico literario, pues las características que resaltaba, por medio de sus ensayos, en el análisis de la obra de otros narradores latinoamericanos, son similares a las que desarrollaba en sus novelas y cuentos. Por más que se disparara su imaginación, su compromiso con su contexto socio-histórico se manifestaba al tener a México como el gran tema de su escritura. La situación nacional se revelaba en sus historias como poco alentadora, pero a esto anteponía su amor por el arte, al cual consideraba lo más valioso de este país:

[...] nos sentimos inermes ante los nuevos desafíos de la nueva modernidad, la que se manifiesta ya como interdependencia económica, comunicaciones instantáneas, avances tecnológicos. ¿Esta modernidad, como todas las anteriores, también nos rebasará? [...]

Creo que la respuesta depende de nuestra capacidad o incapacidad para hacer pasar toda la dramática complejidad de nuestra sociedad [...] por la crítica de nuestra cultura. Pues si algo

ha revelado la crisis actual, es que mientras los modelos políticos y económicos se han derrumbado uno tras otro, sólo ha permanecido de pie lo que hemos hecho con mayor seriedad, con mayor libertad y también con mayor alegría: [...] la novela, el poema, la pintura, la obra cinematográfica, la pieza de teatro, la composición musical, el ensayo [...], hasta integrar lo que José Ortega y Gasset llama “un conjunto de actitudes ante la vida” (Fuentes, 1992: 12-13).

Fuentes fue uno de los últimos autores que se preocupó por indagar en la identidad del mexicano; y para hacerlo, entendía que el escritor vive hoy pero puede trasladarse a otras épocas. En sus textos están continuamente ligadas diferentes etapas de nuestras vivencias nacionales, pues constituyen una obra total que “logra comprender los momentos y procesos del devenir histórico de México y trama esos instantes en una urdimbre de narrativas que permiten develar el sentido de ese devenir en el presente y vislumbrar sus horizontes en el futuro” (Velasco: 33).

Los relatos de Fuentes están siempre impregnados de la mezcla entre realidad y fantasía, entre historia y ficción. Es por eso que sus ensayos son tan placenteros² como una buena novela, y sus novelas contienen, en algunos momentos, un lenguaje ensayístico. Para reconstruir la difícil situación mexicana, sus personajes están formados, en varias ocasiones, por elementos satíricos. Julio Ortega afirma que éste es “el caso de los políticos mexicanos, que parecen estar buscando su lugar en alguna página apocalíptica y jocosa de *Cristóbal Nonato*”. Y sobre los rasgos tan polifacéticos de la obra del escritor, quien incursionó en varios géneros narrativos, continuando su tradición y a la vez innovándolos, este crítico agrega: “Leer a Fuentes es exceder límites, cruzar fronteras, explorar el paradigma latinoamericano por excelencia, la mezcla, su contribución a humanizar la modernidad; y reconocer, entre esos umbrales,

² Al hablar del “placer del texto”, Roland Barthes afirma que, para lograr este efecto, el autor no sólo debe escribir con placer, sino también buscar a su lector, “que lo rastree [...] *sin saber dónde está*. Se crea entonces un espacio de goce”. Más que la persona del otro, lo necesario para el escritor “es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una *imprevisión* del goce: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía” (Barthes: 11). En mi experiencia como lector de Fuentes, veo con claridad cómo sus obras le dan la razón a Barthes, pues la relación narrador-lector siempre se encamina en ellas a esa experiencia placentera y compartida. El lector es quien completa el juego al mover con destreza las cartas proporcionadas por el texto literario, y esto sucede con particular efectividad en *Cristóbal nonato*, como lo explico más adelante, en el capítulo dedicado al análisis de esta novela.

un nuevo espacio de reconstrucciones y opciones libérrimas” (Ortega, 2012: 51). Considero que ésta es una característica esencial de los buenos escritores: variar su escritura de un texto a otro sin encontrar limitaciones impuestas por las clasificaciones genéricas, pero mostrando a la vez un gran conocimiento de la literatura precedente.

Fernando Benítez, cuyo nombre es tomado para otorgárselo a un personaje de *Cristóbal* como parte del sentido lúdico del autor al hacer su mezcla de seres ficcionales y elementos factuales, concuerda con quienes han llamado a Fuentes “místico”, y lo han considerado realista, surrealista y simbolista, además de obsceno y caótico, y agrega que fue ante todo “un gran escritor, un artista poderoso en continuo ascenso y en lucha por encontrarse a sí mismo y expresar la entraña de su pueblo” (Benítez: 14-15). Aunque esta opinión fue expresada por escrito hace varios años, las palabras de Benítez cobran actualidad ahora que Fuentes ha finalizado su recorrido por el mundo físico pero no por el literario, pues su extensa obra mantiene su vigencia al paso del tiempo: “Tenía demasiadas cosas que decir y las dijo. Las dijo tumultuosamente, con efusión de corazón, con generosidad y derroche de fuerzas, pecando por abundancia y no por estrechez como es la norma entre nosotros, levantando una selva espesa de vida que es la forma de levantar las grandes novelas” (15).

El relato de anticipación es un subgénero de la ciencia ficción que requiere de sus autores un conocimiento profundo de las circunstancias generales de su época y de sus posibilidades de evolución en el futuro, pero también una capacidad artística para otorgarle verosimilitud y a la vez calidad estética a sus obras, cuya coherencia interna depende de la correcta mezcla de estos factores. El interés de Fuentes por el destino de México y del mundo en general explica su participación como escritor dentro de este género –al cual pertenecen sus tres narraciones analizadas a lo largo de esta tesis, dos cuentos y la novela ubicada como objeto central del corpus–, por lo que cito ahora sus

palabras al respecto: “Recuerdo del pasado, que vive en el presente porque lo recordamos hoy, e imaginación del futuro. No podemos estar en el futuro porque estamos aquí, hoy; sólo podemos imaginarlo, y eso es un acto de imaginación estética, de literatura” (Fuentes, 2008).

Mi tesis está estructurada en dos capítulos que se subdividen: en dos apartados el primero y tres el segundo. La elaboración del primer subcapítulo, correspondiente a lo que puede ser considerado el marco teórico por incluir las características generales y un breve recorrido por la historia de la ficción científica en los países del llamado Primer Mundo, representó para mí la reescritura en torno a un tema que, pasados pocos años desde mi tesis anterior, he conocido más a fondo tras nuevas lecturas, o también en el valioso ejercicio de la relectura de los mismos autores en quienes me apoyé con anterioridad. Es así como retomé aspectos que pude observar desde otra perspectiva, los cuales forman parte de las ideas expresadas por especialistas como Isaac Asimov, Philip K. Dick o Roger Caillois, de quienes no repetí simplemente lo citado o comentado con anterioridad, sino que resalté sus ideas específicamente adecuadas para el corpus actual. Del mismo modo, agregué los textos de otros teóricos que, por falta de espacio o por haberlos leído recientemente, habían quedado fuera de mi primera tesis, como es el caso de *Lector in fábula*, de Umberto Eco, el cual resultó especialmente útil para mi investigación, tanto por sus conceptos generales en torno a los relatos literarios como por sus aportaciones particulares acerca de mi género de estudio.

El segundo apartado de este mismo capítulo consiste también en una ampliación de su equivalente para la licenciatura. Si en aquella ocasión emprendí un recorrido por la historia de la ciencia ficción mexicana para concluir con los escritores de los años ochentas y noventas del siglo pasado, esta vez abordé la ficción científica latinoamericana en general, siendo breve, por supuesto, tomando en cuenta las

limitaciones de extensión de este capítulo y mi menor conocimiento de la producción literaria de otros países del continente, en comparación con las obras mexicanas. En cuanto a ellas, en este apartado analizo los dos cuentos de Fuentes con características claras para ser clasificados como ciencia ficción. En el primero de ellos, “El que inventó la pólvora” (1954), el argumento científico se basa en la previsión del avance desmesurado de las actividades propias de la sociedad de consumo. Fuentes trata también este tema en uno de sus ensayos:

La conciencia *desgraciada* de la sociedad de consumidores se adquiere cuando se comprende que nuestras vidas de *cheerful robots*, para emplear la expresión de C. Wright Mills, son el sustituto mediatizado, reprimido, del mundo concentracionario y de la destrucción nuclear. Vivimos la forma más sublimada del genocidio: un Dachau del espíritu rodeado por los brillantes objetos perecederos de una Disneylandia del consumo (Fuentes, 2005: 42).

El segundo cuento, “El robot sacramentado” (2007), retoma la temática del ser artificial que va adquiriendo sentimientos de humanidad. Explico en su análisis la hibridez genérica que se presenta en esta narración, y con mi acercamiento a este texto tan reciente termina el primer capítulo.

En el segundo capítulo, realizo el análisis e interpretación de la obra elegida para esta tesis, la novela *Cristóbal nonato*, publicada en 1987. Para ello lo he dividido en tres apartados:

El primer subcapítulo trata sobre las características generales que permiten ubicar esta obra dentro de la ciencia ficción, haciendo hincapié en el desarrollo de la antiutopía como uno de los mejores recursos y rasgos indispensables en una buena narración futurista. Y aunque yo mismo cito y doy la razón a quienes consideran que la predicción infalible no es la finalidad de la ficción científica, el porvenir de México que se muestra en esta historia no dista mucho del curso que van tomando los acontecimientos en la vida real.

El segundo subcapítulo gira en torno a la transgresión del género de ciencia ficción por medio del humor y la parodia. Aquí es donde considero que Fuentes logra un buen balance entre las situaciones serias e incluso trágicas que nos presenta, las cuales se basan en un tono más humanista del género, y los inventos científicos que aparecen a lo largo de la trama, ideados con un sentido lúdico e intencionalmente exagerados, pues junto con los juegos del lenguaje, hacen divertida la lectura y evitan una extrema seriedad que podría cansar al lector, elemento indispensable y al que continuamente apela el narrador, a lo largo de tantas páginas.

Finalizo mi tesis dedicada a *Cristóbal nonato* en el tercer subcapítulo, donde emprendo el análisis de la novela de Fuentes como texto abierto y en comunicación con otros discursos, pues hay infinidad de referencias que obligan al lector a echar mano de todo su acervo cultural para poder apreciar en su totalidad el contenido de esta narración. Por ello ha sido necesario apoyarme en las ideas de algunos teóricos que han definido el concepto de intertextualidad como uno de los más importantes para comprender la naturaleza y alcances de toda obra literaria.

CAPÍTULO 1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA CIENCIA FICCIÓN

1.1 Nacimiento y desarrollo en los países industrializados

Los géneros literarios han aparecido siempre como una manifestación de la forma en que el hombre ha concebido el universo. Es por eso que cada uno de ellos debía surgir en una época determinada, reflejando en sus obras los sentimientos e ideas de mayor preocupación para los hombres de su tiempo.

El predominio de la visión científica y racionalista, establecida desde el siglo XVIII, provocó, en el caso particular de la literatura, nuevas formas de entender el objetivo de escribir historias de ficción: por un lado, un realismo que aspiró a retratar la vida con un declarado compromiso social por parte de sus autores; por otro, la reacción romántica que, entre sus múltiples formas de expresión, privilegió la nostalgia por la época en que lo sobrenatural dominaba el universo, motivo por el que surgió la literatura fantástica y las historias se ubicaron en tenebrosos escenarios como los castillos góticos.³

Existen numerosos estudios sobre estas corrientes artísticas; pero otro género se gestó a principios del siglo XIX, al comprender los escritores que otra forma de darle un carácter científico a los relatos era no limitarse a lo que en riguroso sentido podría suceder en el mundo que consideramos “real”, sino poseer la libertad de imaginar hasta dónde podría llegar el avance de la ciencia, con todas sus repercusiones tanto

³ El romanticismo es el movimiento de mayor influencia para el arte contemporáneo en general. Contrario al frío raciocinio del realismo, se manifestó, y aún en el presente ha dejado su huella, en tantas ramificaciones que lo hacen prácticamente indefinible. Sin embargo, algunos especialistas han enumerado sus rasgos principales. Uno de ellos, Isaiah Berlin, considera que entre sus características más importantes se encuentran “lo primitivo, lo carente de instrucción, lo joven [...] lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y sobrenatural [...] ruinas, claro de luna, castillos encantados [...] la oscuridad y sus poderes, los fantasmas, los vampiros, el terror anónimo, lo irracional, lo inexpresable [...] lo antiguo, lo histórico, las catedrales góticas, los velos de la antigüedad [...] el extremo misticismo de la naturaleza, y también el extremo esteticismo antinaturalista [...] los rebeldes satánicos, la ironía cínica, la risa diabólica, los héroes oscuros [...] amor por la vida y amor por la muerte” (Berlin: 37-39).

tecnológicas como capaces de afectar para bien o para mal la naturaleza humana. Este género, poco estudiado y definido por la academia, en comparación con otros, pero que cuenta a su vez con un gran número de adeptos, es la ciencia ficción.

Considero pertinente señalar que, al momento de apreciar una obra literaria o de otro discurso artístico, es algo común encontrarse con interpretaciones que confunden lo fantástico con la ficción científica, por lo que haré una observación al respecto. Si algo tienen en común ambos géneros (a diferencia de lo maravilloso que es tan antiguo como la humanidad misma e incluye expresiones tan distintas como las mitologías ancestrales de todo el mundo o los cuentos de hadas), es que la presencia del mundo moderno y regido por las leyes científicas ha sido un hecho indispensable para su surgimiento. Se diferencian, en cambio, en la forma en que se manifiestan. En el caso de lo fantástico, se da una transgresión a dichas leyes al aparecer súbitamente lo sobrenatural en un contexto realista; y en el de la ciencia ficción, un apoyo en las mismas para el desarrollo de cualquier argumento dentro de la ficción, aunque los elementos principales de esta última sean imaginarios, pues son más importantes la fantasía y el efecto estético que una verdadera y rigurosa posibilidad científica de los acontecimientos presentados. Un caso particular que me sirve para ejemplificar cómo una obra con rasgos similares a lo fantástico puede desembocar finalmente en la ficción científica es la novela de Adolfo Bioy Casares que comento más adelante.

Al ubicar el nacimiento de la ciencia ficción a principios del XIX, debo tomar como referencia la reunión que célebres literatos tuvieron en el año de 1816 en la Villa Diodati, localizada en Ginebra, Suiza. El ambiente era propicio para echar a volar el lado macabro de la imaginación; Lord Byron invitó a los asistentes a escribir cada quien una historia de terror. Como resultado de ello, el propio médico y secretario particular de Byron, John William Polidori, daría a conocer, en 1819, el cuento “El vampiro”, hoy

un clásico de la literatura fantástica. Por su parte, otro de los presentes en la reunión, el poeta Percy Byshee Shelley, iba acompañado por su esposa Mary Wollstonecraft, quien también aceptó el reto pero tuvo el acierto de que lo terrorífico de la historia ideada por ella no recayera en lo sobrenatural, sino en el peligro del mal uso de la ciencia, del hombre jugando a ser Dios pero convirtiéndose en realidad en un demonio más monstruoso que su propia creación. Me refiero a una de las novelas más populares de todos los tiempos y la primera en el género de la ficción científica, misma a la que Mary Shelley le debe haber conseguido un lugar de importancia en la historia de la literatura:

Frankenstein, de Mary W. Shelley, publicada en 1818, no es sólo la novela que dio inicio al género de la ciencia ficción: es también una parábola sobre las relaciones entre padres e hijos. Una exaltación de los beneficios de la ciencia y al mismo tiempo una crítica al racionalismo rampante de la época. Un comentario sobre la insensibilidad humana y una apuesta por el buen salvaje de Rousseau, quien pensaba que el ser humano nace esencialmente bueno y es corrompido por la sociedad. Pero, sobre todo, Frankenstein es una historia sobre la belleza intangible e imperceptible para el ojo humano.

[...] Mary Shelley propuso en su novela que un ser físicamente monstruoso puede darnos una lección de amor y generosidad. Su héroe distaba mucho de la imagen europea del progreso y la civilización (Lazo: 77-78).

Cabe aclarar que aunque muchos especialistas coinciden en considerar a *Frankenstein* como la primera obra de ciencia ficción, este término para designar al nuevo género no sería acuñado sino hasta la siguiente centuria, por lo que no fue utilizado ni por Mary Shelley ni por varios autores que durante el resto del siglo XIX y principios del XX continuaron la escritura de ficciones científicas:

Ciertos relatos de E. A. Poe (*El caso del señor Valdemar*, *La mistificación del globo*) ya prefiguraron este último género, pero sus más indiscutibles creadores son europeos: en Francia, Julio Verne, cuyas anticipaciones han resultado, en buena parte, proféticas; en Inglaterra, H. G. Wells, cuyos libros tienen mucho de pesadilla. K. Amis ha definido así la *science-fiction*: “es un relato en prosa cuyo tema es una situación que no podría presentarse en el mundo que conocemos, pero cuya base es la hipótesis de una innovación de cualquier orden, de origen humano o extraterrestre, en el campo de la ciencia y de la tecnología, o, si se quiere, de la pseudo-ciencia o de la pseudo-tecnología” (Borges, 1967: 58).

Otro autor importante en la historia de la ciencia ficción es el norteamericano Howard Phillip Lovecraft (1890–1937), quien en sus relatos supo combinar acertadamente las bases científicas de las historias contadas con una buena dosis de tensión narrativa apoyada en un horror muy cercano a lo sobrenatural, propio de lo fantástico. Dicho escritor fue especialmente valorado por el argentino Jorge Luis Borges, idea que retomo más adelante, al comentar uno de los cuentos de este último, dedicado a Lovecraft y en el cual está claramente plasmada la huella del narrador y poeta estadounidense.⁴

Para seguir desarrollando la idea con la cual inicié este capítulo, señalo ahora algo que considero importante: si la ciencia ficción no podía surgir antes del siglo XIX, igualmente era necesaria la llegada del XX para la madurez del género. Esta última centuria que hace poco ha concluido mostró avances en la tecnología y cambios en la civilización como nunca antes en la historia de la humanidad. Por poner un ejemplo de esta diferencia, una persona del Medioevo no podría haber contemplado un mundo tan distinto al comparar la época de su niñez con la de su vejez; no hubiera podido ser testigo de tantas transformaciones en el transcurso de una sola vida, como le ha ocurrido al hombre contemporáneo. Es dentro de la cosmovisión de este último hombre donde cabe perfectamente la ficción científica.

Además de lo anterior, otro hecho importante que influyó en este género, y que se refleja en sus mejores obras, es el desencanto ante el progreso, la idea de que el avance del conocimiento tecnológico no va a la par del desarrollo moral en un mundo

⁴ Es interesante ver lo que explica Borges sobre la literatura de Lovecraft: “Lo atraía la ciencia; su primer artículo trataba de astronomía. En vida publicó un solo libro; después de su muerte, sus amigos reunieron en volúmenes su obra considerable, antes dispersa en antologías y revistas. Estudiosamente imitó el patético estilo y las resonancias de Poe y escribió pesadillas cósmicas. En sus relatos hay seres de remotos planetas y de épocas antiguas o futuras que moran en cuerpos humanos para estudiar el universo o, inversamente, almas de nuestro tiempo que, durante el sueño, exploran mundos monstruosos, lejanos en el tiempo y en el espacio” (Borges, 1967: 58-59). Estas palabras muestran cómo la idea de Lovecraft sobre la ciencia era la de una mezcla de atracción e incertidumbre, llevada esta última al extremo de lo atemorizante, con respecto a la posibilidad de conocer la inmensidad del cosmos, el cual es un misterio continuo, un camino sin fin para el ser humano. El interés por este tema, unido a la imaginación artística, le proporciona a los autores como Lovecraft la capacidad de sobresalir en la escritura de ciencia ficción.

plagado de problemas tan graves como la hambruna y pobreza extrema en varias regiones, la sobrepoblación, el deterioro ambiental, los gobiernos totalitarios, la sucesión de guerras devastadoras y la existencia de armas capaces de destruir el planeta entero:

La CF nace también de una crisis de valores; pero en el siglo XX, los valores antiguos, los valores tradicionales, han desaparecido ya; [...] la ciencia y la técnica no permiten la vuelta atrás. [...]

Una novela de CF no exalta ni defiende ningún sistema político conocido, de hacerlo, dejaría automáticamente de encontrarse en ruptura romántica con nuestro universo y dejaría también, según nuestra hipótesis, de pertenecer a la literatura de CF. [...]

La CF sigue siendo una literatura agnóstica, descreída y pesimista; materializa las contradicciones de su propio universo y las radicaliza al proyectarlas en un futuro utópico, casi nunca presenta soluciones, o las soluciones que presenta no logran colmar el abismo constituido por la ruptura romántica original (Ferrerías: 37, 42 y 46).⁵

Estos factores extra-literarios impulsaron a muchos escritores hacia la creación artística; pero para ellos, como para cualquier otro, también es indispensable, para su difusión, el aspecto editorial. A principios de siglo, en Estados Unidos apareció una serie de revistas especializadas, que eran de fácil adquisición en los mismos puestos donde se conseguían periódicos o cómics, lo cual hizo llegar la ficción científica a un público numeroso, pero no por ello poco exigente al elegir sus lecturas. Junto con los relatos policiales o las historias fantásticas, la ciencia ficción tuvo mucha difusión y demanda dentro de este medio. Pero este éxito de público causó también duros ataques por parte

⁵ Al hablar de ruptura romántica, es necesario remontarse a la visión de los escritores que cultivaron el romanticismo en los siglos XVIII y XIX, quienes mostraron un rechazo al progreso científico y material pues lo consideraban como un deterioro de los valores humanos, una pérdida del sentido espiritual de la existencia. Rüdiger Safranski dice al respecto: “Las ciencias experimentales de tipo técnico estaban todavía en sus comienzos, pero su principio empezaba a resaltarse bajo la idea de que la naturaleza tiene como base un mecanismo que se puede conocer y, cosa más importante todavía, que se puede utilizar para los propios fines. [...] En Novalis leemos que la naturaleza ha sido ‘denigrada a la condición [...] de una máquina uniforme’, de modo que el curso del mundo es considerado como efecto de una legalidad fiable y calculable, que garantiza la existencia de las cosas. [...] La forma moderna de pensar, tal como dice Novalis, convierte ‘la música infinitamente creadora del universo en el matraqueo uniforme de un molino monstruoso’ ” (Safranski: 175) Y si el universo era percibido desde aquellos siglos como un ambiente contaminado, el transcurrir de los años hasta la actualidad ha demostrado que en el avance científico no hay marcha atrás, y que junto con los beneficios para la sociedad, en el futuro se seguirán incrementando los problemas mundiales, por lo cual el pesimismo ante el progreso seguirá siendo fuente de inspiración para el arte, incluidas las narraciones literarias.

de la crítica, ya que al considerar a estas corrientes “literatura de masas”, también se les tachó como literatura de segunda clase, muy por debajo de las grandes obras destinadas a lectores con gusto más refinado y mayor nivel intelectual. Sin embargo, cabe recordar que ya mucho se ha discutido sobre la poca pertinencia de separar tajantemente el “arte culto” del “arte popular”, por las fronteras a veces muy difusas entre ambos, y porque lo que siempre ha habido son autores y obras buenos y malos, y no géneros mayores y menores.

El valor de este medio de publicación quedaría demostrado por dar cabida en estas revistas a muchos escritores principiantes que a la postre lograrían renombre en la literatura no sólo norteamericana sino también universal, como es el caso de Arthur C. Clarke, Ray Bradbury o Isaac Asimov. Este último explica a continuación el origen del nombre del género, ideado por un conocido editor de aquella época:

Cuando en 1926 Hugo Gernsback publicó la primera revista dedicada exclusivamente a la ciencia ficción, la llamó *Historias Sorprendentes*.

[...] Originalmente, él había pensado en llamar a su revista “Ficción Científica” [...] (*Scientific Fiction*). ¿Por qué no combinar las palabras [...]? Tenemos entonces “cientificción”.

[...] Gernsback usó, pues, la palabra sólo en un subtítulo: *Historias Sorprendentes: La Revista de Cientificción*. [...]

Cuando Gernsback se vio obligado a abandonar *Historias Sorprendentes*, fundó una revista que le hizo la competencia, *Historias de Maravillas Científicas*. En su primer número (junio de 1929), usó el término “ciencia ficción” (*science fiction*), y la abreviación “s.f.” –o “sf”, sin puntos –se hizo popular (Asimov, 1999: 24-25).

En el mismo libro, Asimov subraya dos ideas fundamentales para mi investigación. En primer término, rechaza la etiqueta de “escapismo” para la ficción científica, pues esta literatura no cierra los ojos a la realidad; posee en cambio una visión más amplia que la simple observación de los hechos inmediatos; es el género ideal para funcionar como testigo de la vertiginosa época contemporánea, al anticiparse a los peligros del avance tecnológico en nuestro mundo tan conflictivo y ficcionalizarlos en sus historias, tanto en libros y revistas como en otros medios, ya sea el cómic, el cine o la televisión.

Un ejemplo de dicha anticipación resulta el hecho de que, según cuenta Asimov, en su época de principiante se escribía mucho sobre viajes espaciales, robots o bombas atómicas. Este último tema provocó incluso que algunos escritores, con anterioridad al término de la Segunda Guerra Mundial, fueran investigados por el gobierno de Estados Unidos como sospechosos de poseer “información confidencial”, cuando en realidad sólo habían usado su imaginación creativa basada en una observación cuidadosa del desarrollo de la tecnología bélica por parte de las grandes potencias. Pero estas reacciones fueron las menos frecuentes, pues la gran mayoría de quienes no entendían sus narraciones las consideraban inofensivos disparates. Pronto llegaría el cruel desengaño, como lo recuerda Asimov: “La primera indicación clara de que era la gente que escribía y leía ciencia ficción la que vivía en el mundo real, y todos los demás los que vivían en el reino de la fantasía, llegó el 6 de agosto de 1945, cuando el mundo descubrió que una bomba atómica había explotado sobre Hiroshima” (Asimov, 1999: 134). No por ello todo el mundo se volvió lector de ficción científica, pero sí dejaron de considerar sus temáticas como cosas de risa, y a la seriedad de sus asuntos siguió un respeto que se fue ganando poco a poco.

La segunda idea importante para mi estudio y que es mencionada por Asimov es el hecho de que no necesariamente deben aparecer deslumbrantes adelantos tecnológicos para que una obra sea considerada como perteneciente al género, pues además de lo que él denomina “ciencia ficción dura” (corriente desarrollada sobre todo a principios del siglo XX y donde los autores parecían tener como cualidad obligatoria un alto conocimiento de las ciencias exactas, mismo que era desarrollado y explicado con detalle en sus relatos), ha prevalecido en las últimas décadas una ficción científica más humanista: “Particularmente a partir de 1960, la ciencia ficción tendió a desplazar al menos parte de su acento de la ciencia a la sociedad, de los artefactos a las personas.

Todavía trata sobre cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología, pero estos cambios pasan a segundo plano” (Asimov, 1999: 25). Debido a esto último, hay incluso quienes han propuesto cambiar el nombre del género, pero acertadamente también hay muchos que defienden su contenido lleno de bases científicas, pues lo mismo son ciencias la sociología, la antropología o la psicología que la física o las matemáticas.

Desde la época señalada en la cita anterior hasta la actualidad, la ciencia ficción se ha desarrollado en numerosas vertientes y subgéneros, dentro de prácticamente todas las artes y gran cantidad de países y lenguas. Por lo tanto, no pretendo abarcar todos estos aspectos, sobre los cuales se han escrito libros enteros,⁶ sino simplemente repasar algunas ideas de los principales teóricos, en las que me apoyo para esta tesis. Insisto entonces en el lado humanista del género, con el cual está de acuerdo el escritor mexicano Mauricio-José Schwarz, quien además agrega un comentario con respecto a la profecía como supuesta característica inherente a la ficción científica:

La CF tiene como meta principal el insistir en que la ciencia y su impacto sobre la gente son asuntos humanos, sujetos al control de los hombres y mujeres que los crean y gozan y padecen. Lo que se requiere, en última instancia, es un incremento cuantitativo y cualitativo de la conciencia humana respecto a las consecuencias del conocimiento. De todas formas, se insiste en la profecía de la CF.

[...] la CF no tiene como función descubrir cómo será El Futuro. [...]

Al contrario, en vez de determinar el futuro, único y verdadero, que nos espera, la CF pretende [...] afirmar que existe una infinidad de futuros posibles. [...] La ciencia ficción [...] busca los lineamientos humanos que deben guiar a la ciencia, es la poesía incrustada en la fórmula (Schwarz: 52-53).

Como se puede ver en la cita anterior, este género, al tratarse de una creación ficcional, no puede tener la capacidad de “descubrir” o “determinar” el futuro; lo que sí logra hacer muy bien es inventarlo. En esta afirmación trataré de ser muy preciso. Por un

⁶ Baste remitirme a todas las obras que incluyo en la bibliografía, de las cuales sólo he tomado lo más útil para esta investigación, pues su contenido es muy amplio. Y si se trata de ir más allá de la literatura, hay también numerosos textos de los más diversos autores, pues en mi búsqueda de bibliografía especializada he visto libros tan curiosos como uno dedicado a la ciencia ficción en el cine mexicano. Caso aparte serían los medios audiovisuales, donde, por mencionar sólo un caso televisivo, el *Discovery Channel* transmitió la “Semana de la *science fiction*”, donde aparte de obras de ficción presentó varios documentales. Todo ello da constancia del éxito y abundancia de estudios sobre este género.

lado, el futuro que se inventa puede estar basado en datos fidedignos de la realidad presente, lo cual nos permite suponer que el porvenir presentado en un relato no es imposible sino probable a todas luces. Pero también se debe recordar que una narración literaria está más basada en la imaginación que en la veracidad de los acontecimientos referidos, por lo que el valor estético de una obra no disminuye por el hecho de que sus predicciones no se cumplan en el mundo real. Con ello está de acuerdo un escritor contemporáneo muy reconocido dentro de la ficción científica, Philip K. Dick:

El arte postula que ciertas combinaciones de elementos no tienen otro sentido que aquel que les confiere la belleza. Pero el arte debe también postular que un cierto número de cosas existen objetivamente –aunque en un plano metafísico– mientras que otras son simplemente simulacros. Creo que la tarea de un escritor de CF, escritor que escribe sobre el futuro, consiste en someter a un examen riguroso los objetivos, los *leitmotives*, las ideas y las tendencias *de su propia sociedad*, a fin de ver a qué se parecerá el mundo del futuro si estos elementos se desarrollan y devienen dominantes. [...] Esto no es evidentemente un pretexto para que los mundos futuros imaginados por las novelas de CF sean mundos que efectivamente existan un día. Muchas excelentes novelas de CF están basadas sobre mundos que no existirán nunca y que, de hecho, no *pueden* existir. Pero el germen, el origen, del universo del novelista de CF está aquí y ahora; vivimos en este universo y él vive con nosotros, para bien o para mal (Dick cit. en Ferreras: 139-140).

Un autor que, entre otros y diversos temas incluidos en sus libros, dedica un estudio a tres géneros vecinos pero a la vez bien delimitados, como son lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción, es Roger Caillois. Después de examinar los dos primeros géneros, considera que el tercero se apoya en una reflexión sobre los poderes y problemáticas de la ciencia, sirve también para la sátira social, y sus argumentos presentan situaciones que rayan en lo inverosímil y escandalizan el buen sentido; pero esto no lo considera Caillois un defecto, sino un logro artístico basado en un análisis más profundo y una lógica más ambiciosa. Él mismo nos da un ejemplo de las anécdotas en que la imaginación del escritor va más allá de lo que permiten las leyes naturales de nuestro mundo real, pero apoyándose siempre la historia inventada en un supuesto avance científico:

Bajo su forma más simple, la paradoja es la siguiente: un hombre remonta en el tiempo y mata a su padre antes que éste lo haya concebido. Por consiguiente, está claro que, a partir de ese momento, el homicida no puede haber existido. Es pues imposible que haya viajado en el tiempo para matar a su padre. Pero si el padre no está muerto antes de haber engendrado al hijo asesino, nada impide que éste... Y sigue así, hasta el infinito, a la manera del silogismo de Epiménides y los cretenses mentirosos (Caillois: 42).

Esta especie de acertijo sin solución es conocida como “paradoja temporal”, y al igual que los robots o los viajes interplanetarios, es un motivo recurrente de la ficción científica. A este respecto, es necesario aclarar que si bien algunos avances tecnológicos mencionados en este género aparecieron después en el mundo real, como es el caso de los inventos de Julio Verne para viajar a la Luna o al fondo del mar, no se puede tomar esto como una generalidad, como una característica o capacidad obligatoria por parte de los autores de estos relatos. No se podía exigir a H. G. Wells, por ejemplo, que explicara ante la comunidad científica cómo funciona la máquina del tiempo; tras lo cual, seguramente sería recordado como una eminencia en este campo, más que en el de la literatura. Y para dejar más claro este asunto, cito a continuación las palabras del escritor italiano Umberto Eco, quien lo explica perfectamente:

En tal sentido, son típicas ciertas novelas de ciencia ficción donde, por ejemplo, existen cadenas causales *cerradas*, en las que ocurre que A es causa de B, B causa de C y C, a su vez, causa de A, y en las que pueden encontrarse personajes que viajan hacia atrás en el tiempo y que no sólo se encuentran consigo mismos tales como eran en su juventud, sino que también se convierten en sus propios padres o en sus propios abuelos. [...]

Creemos, no obstante, que se trata de una curiosa ilusión narrativa. Tales mundos no son “construidos”: son simplemente “nombrados”.

[...] en una novela de ciencia ficción donde se afirma que existe una máquina que desmaterializa un cubo y lo hace aparecer en un momento precedente [...], tal instrumento es *nombrado*, pero no *construido*, o sea, se dice que existe y que se le llama de determinada manera, pero no se dice cómo funciona. [...] Por consiguiente, distinguimos entre *nombrar* o citar una propiedad y *construirla* (Eco: 211-212).

Otro concepto de Eco que funciona perfectamente para esta tesis es el de los por él llamados “mundos posibles”. En la vida cotidiana del mundo real, éstos se refieren a las diferentes alternativas entre las cuales una persona debe elegir al presentarse una

determinada situación en su vida. Pero su aspecto más atractivo se manifiesta dentro del mundo de la ficción, pues representan los distintos universos creados dentro de un relato. Y si bien toda historia ficcional no reproduce la “realidad” en sentido estricto, este concepto de Eco es especialmente valioso para un género que libera tanto la imaginación, como es el caso de la ficción científica:

Volli observa que la noción de mundo posible se usa en muchos contextos filosóficos como metáfora que, entre otras cosas, deriva de la narrativa de ciencia ficción (esto es cierto, pero no menos cierto es que la narrativa de ciencia ficción la ha tomado de Leibniz y autores afines). [...] un mundo posible ‘formal’ no ‘existe’, o más bien tiene el tipo de realidad que tienen las figuras geométricas o los números transfinitos...). En cambio, la noción sustantiva de mundo posible lo convierte en algo que ‘no es efectivo pero existe’ y que el formalismo describe de modo más o menos completo (Eco: 174-175).

En la cita anterior se puede ver que Eco utiliza el término “mundo efectivo” para referirse al mundo tal como lo conocemos, con sus leyes naturales, sus referentes y adelantos científicos plenamente reconocibles por cualquier lector con la suficiente cultura general, mientras que los relatos de ficción científica nos presentan un “mundo posible”, es decir, una realidad alternativa basada en lo que sucedería en nuestro mundo si un presupuesto científico fuera desarrollado hasta sus máximos alcances.

Otra aportación de Eco con respecto al concepto de “mundos posibles” es su acertada crítica a la afirmación de Hughes y Cresswell, quienes sostienen que podemos imaginarnos un mundo sin teléfonos pero los habitantes de ese mundo no podrían concebir el nuestro. Eco responde: “La objeción parece obvia: ¿y cómo hicieron Meucci y Graham Bell?” (Eco: 189). Esto es un claro ejemplo de “construir un mundo”. Yo agregaría otro sobre la capacidad de “nombrar un mundo”, mediante un caso particular ya mencionado: ¿y cómo hizo Julio Verne para poblar sus relatos de seres humanos recorriendo las profundidades del mar en el interior de un submarino o emprendiendo un viaje a la Luna?

Sobre el mismo tema, comento ahora un cuento de Isaac Asimov. En su relato *Nighthfall* (“Anochecer”), nombra un mundo singular: un planeta llamado Lagash que es iluminado por seis soles. Debido a esta cualidad, y a la combinación de los movimientos de traslación y rotación del planeta con los movimientos de los seis soles y los demás cuerpos celestes que tienen la capacidad de alinearse o de producir sombra de la misma y exacta forma en muy contadas ocasiones (con lo cual Asimov demuestra sus conocimientos de astronomía), se da un fenómeno extraordinario: en Lagash se hace de noche una sola vez cada dos mil años. Para sus habitantes, que no conocen la noche ni cuentan con un grado de desarrollo científico lo suficientemente avanzado para explicarse lo que sucede, la total y repentina oscuridad no puede causar más que terror:

—Imagínese ahora las Tinieblas... por todas partes. Ninguna luz, nada de luz, ni el menor punto luminoso. Las casas, los árboles, los campos, la tierra, el cielo... todo se ha convertido en una mancha negra, vacía. Excepto las Estrellas que estarán en lo alto, que ni siquiera sabemos cómo son. ¿Puede concebirlo?

[...] ¡No puede concebirlo, no es capaz de hacerlo! Su cerebro no puede forjar semejante panorama, como tampoco puede forjar lo infinito ni lo eterno. Por eso se limita a intentarlo según las especulaciones. Una fracción del pensamiento vive esa realidad mentalmente, sufre sus consecuencias. Pero cuando lo objetivo tiene lugar, el cerebro humano no puede abarcar lo que escapa a su comprensión. ¡Enloquecerá completa y permanentemente! ¡Y no hay la menor opción! (Asimov, 2010: 13).

A lo que quiero llegar con este ejemplo es a explicar cómo la cita anterior, a primera vista, pareciera darle la razón a Hughes y Cresswell, pues los habitantes de un planeta donde no existe la noche son incapaces de concebirla. Pero el asunto cambia al interpretarlo al revés: ¿Cómo hizo Asimov para concebir un mundo con seis soles si habita en un planeta, como todos los seres humanos, que gira alrededor de uno solo? En conclusión, la imaginación literaria es capaz de nombrar cualquier mundo posible, siempre y cuando lo haga en forma coherente, sin importar cuánto haya que poner o quitar con respecto al mundo efectivo.

Continuando con otra característica de vital importancia para este género, al nacer éste y desarrollarse a la par de un mayor conocimiento del mundo y una mayor comunicación y contacto aun entre sus puntos más apartados, posee una identidad universal, ya que trata problemáticas de interés para todo nuestro planeta y expresa mejor que cualquier otro las virtudes y esperanzas pero también los defectos y temores del hombre contemporáneo. Así lo considera el teórico ruso Yuli Kagarlitski, quien además observa un aspecto trágico y una contradicción en el mundo moderno, pues en el siglo XX el hombre alcanzó un doble logro que en épocas anteriores era impensable: por un lado, pudo ver su planeta entero, desde el cosmos; por otra parte, sin embargo, tuvo también en sus manos el poder de destruirlo por completo. De esta doble faz entre lo asombroso y lo terrible se alimenta la ciencia ficción:

En palabras de B. F. Porshnev, “la existencia de la ciencia exige necesariamente de la mente humana el concepto de Humanidad”. Al intentar plantearse problemas comunes a toda la humanidad, la ciencia-ficción recuerda una vez más su afinidad con la ciencia, se “intelectualiza”, vuelve en cierto modo al sistema de conceptos del “siglo de la Razón”, expresando el actual desorden a través de una cadena de paradojas lógicas (Kagarlitski: 194-195).

Aunado a esta idea de los problemas mundiales, aparece otro concepto en la teoría de Kagarlitski, basado en una visión pesimista con respecto al futuro, opuesto al de los escritores utópicos de tiempos pasados, y el cual es denominado “antiutopía”. Este teórico considera que la idea tradicional era la de una utopía inmóvil, pues vislumbraba un porvenir dichoso y sin cambios que pusieran en peligro su perfección. La antiutopía, en cambio, consiste en un examen crítico del progreso (relacionado con la ruptura romántica), se desarrolla a partir de una idea más compleja con respecto a la evolución de la sociedad y su tecnología, y ha llegado, en los últimos tiempos, a rivalizar con la vieja utopía, lo cual es notorio en las obras artísticas, sobre todo las literarias:

[...] en la segunda mitad del siglo XIX se expresó la idea de que el progreso material en la sociedad burguesa puede no sólo tomar la delantera respecto al moral, sino también suponer un obstáculo para éste, conducir a una regresión y, de este modo, arruinar a la Humanidad.

[...] La máquina empieza a considerarse como el enemigo del hombre. Así se presenta en la conciencia de las masas populares que viven las cargas y sufrimientos de la primera revolución industrial y en este papel tan poco atractivo penetra en muchas obras literarias (Kagarlitski: 312-314).

Más adelante retomo este asunto de la máquina como enemigo,⁷ al comentar un cuento de Martín Luis Guzmán. Por ahora, volviendo al tema de las obras antiutópicas, no puedo omitir la mención de una novela emblemática dentro de este género. En el prólogo a *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, autor a quien se alude directamente en “El que inventó la pólvora” de Fuentes, Ignacio de Llorens agrega algo muy pertinente para el caso particular de la novela que analizo en capítulos posteriores y que constituye el objeto central de mi investigación, como lo señalo desde el título de esta tesis:

Otros antiutopistas han puesto más énfasis en los aspectos políticos. Mientras para los anteriores es, principalmente, el desaforado desarrollo científico-técnico el que se convierte en el principal causante de la hecatombe mundial, pasando los aspectos políticos a un segundo plano, para otros autores, el desarrollo de las instituciones de poder, del Estado, es la causa fundamental de la caída de la civilización humana en un estado de total postración en el cual los hombres son víctimas de un poder omnímodo e incontrastable a cuyo servicio se hallan las últimas creaciones técnicas (Llorens: 10).

Si bien la antiutopía es una línea de creación literaria cuyo análisis es fundamental para el desarrollo de mi investigación, es conveniente aclarar que no todos los escritores de ficción científica tienen esta visión tan negativa con respecto al futuro y el uso de la tecnología, pues existen además quienes siguen mostrando un alto grado de conocimientos científicos en sus relatos (la denominada “ciencia ficción dura”). Estos autores manifiestan una postura optimista, una enorme fe en los beneficios de las máquinas y los diversos adelantos tecnológicos surgidos de la capacidad inventiva del ser humano. El propio Asimov ubica a Arthur C. Clarke dentro de esta tendencia y

⁷ No está de más recordar que ésta es una temática recurrente y de las preferidas del público en el cine de ciencia ficción. Basta ver el éxito de taquilla de las sagas de *Terminator* y *Matrix*.

halla muchas coincidencias entre la creación de este último y su propia escritura, debido al rigor científico que ambos se exigen a sí mismos como base para sus historias.⁸

Más adelante, en la segunda parte de este capítulo, comento brevemente los dos cuentos de Fuentes que considero se pueden ubicar con toda claridad dentro de la ficción científica. Es por ello que recorro a continuación a dos ideas de Eduardo Goligorsky. La primera de ellas se relaciona en su temática con “El robot sacramentado”: Este teórico pone como ejemplo el libro *Yo, robot*, de Asimov, para explicar cómo vemos los adelantos tecnológicos, con una mezcla de asombro (de santificación) y de miedo. La problemática de ver a los robots como algo normal pero a la vez señalarlos siempre como intrusos, como la otredad que se opone a lo humano, es algo que está cada vez más cerca del mundo real, debido a lo que Goligorsky llama “la creciente participación de los robots en el desarrollo de la sociedad humana” (Goligorsky: 67). La segunda idea se relaciona con el uso de la ciencia ficción con fines satíricos, y el blanco principal de esta sátira es la alienación del ser humano en la sociedad de consumo, lo cual sucede en “El que inventó la pólvora”, así como su forma de narración se asemeja a la mencionada por este autor: “Quizás ésta es la temática en que las extrapolaciones del género asumen los contornos más realistas, hasta el punto de que a veces la técnica de la ficción parece diluirse y transformarse en la del ensayo” (Goligorsky: 78).

⁸ Cito las palabras con las que Clarke expresa esta idea: “Llegará el tiempo en que aprendamos a fundirnos temporalmente con máquinas complejas de modo que podamos no sólo controlarlas, sino convertirnos en naves cósmicas, en submarinos o en redes de televisión. Ello nos proporcionaría algo más que satisfacción intelectual; la intensidad de las sensaciones que puede conseguirse al conducir un automóvil de carreras o al volar en avión puede no ser sino un pálido reflejo de la emoción que conozcan nuestros tataranietos cuando la conciencia del hombre pase libremente y a su voluntad de máquina a máquina, cruzando sin esfuerzo los espacios del mar, del cielo y del cosmos” (Clarke cit. en Kagarlitski: 238). En beneficio de esta visión optimista, debo aceptar que los inventos científicos en el mundo contemporáneo son cada vez más sorprendentes y hacen realidad lo que en el pasado parecía imposible, pero también es cierto que la desigualdad social impide que estén al alcance de todos, además de que muchas veces se hace mal uso de ellos, situación que siempre han tomado muy en cuenta los relatos de ficción.

Por su parte y en el mismo libro recién citado, la escritora y psicoanalista Marie Langer explica las similitudes que encuentra entre los aportes teóricos de Sigmund Freud y las temáticas usuales de la ficción científica, pues los personajes de ésta poseen frialdad de expresión, así como bloqueos y distorsiones en sus vínculos afectivos. Este género aborda la creciente deshumanización de la sociedad contemporánea, en la cual, como sucede “en la Enciclopedia Británica, el átomo ocupa mucho más lugar que el amor”; motivo por el que esta literatura tiene un sentido humanista profundo y nos alerta sobre los peligros del mundo moderno. Lo que Langer afirma se presenta en los relatos de Fuentes elegidos para esta tesis, particularmente la mezcla de situaciones extremadamente serias y desesperanzadoras con un tono humorístico, paródico y satírico: “Y para esto, el contraste entre la forma fría, trivial o humorística de la narración y el horror indecible (“insensible” diría, si esta palabra existiera) de lo narrado es óptimo” (Langer: 149).

Retomando las ideas de un par de autores citados, a la distinción que hace Eco entre “nombrar un mundo” y “construir un mundo”, y a la idea de Goligorsky en el sentido de que las narraciones de ficción científica se acercan al terreno de lo ensayístico, conviene agregar las palabras de Jean Gattégno, cuyos argumentos concuerdan con los expresados por ambos teóricos pero a la vez puntualizan algunos detalles que enriquecen estas apreciaciones, como la seriedad de contenido de estas historias, independiente del tono serio o no con que son contadas al lector:

Aun cuando los dos universos, el de la CF y “el verdadero” son a menudo netamente distintos, cada vez son más homólogos: nuestras ideas las encontramos en la CF; no son (como en la peor ciencia ficción o en las novelas sentimentales) nuestros deseos apenas reprimidos, sino nuestras verdaderas preocupaciones, a las cuales ningún escritor serio pretende dar una respuesta terminante. No se trata de hacer de la CF una literatura que ilustre una tesis; de cualquier modo, el lugar que en ella ocupa lo imaginario lo impediría, y cuando lo ha intentado (Bradbury o Simak), el resultado ha sido el mismo que en toda la literatura de este tipo. No obstante, sí es una literatura *seria*, en la que el estilo y la idea constituyen los ingredientes fundamentales y lo imaginario impide que se convierta en ensayo (Gattégno: 129-130).

Otro rasgo digno de tomar muy en cuenta en la ciencia ficción es la naturaleza de sus protagonistas, quienes usualmente se presentan como rebeldes ante una sociedad futurista que los aplasta y les impide su pleno desarrollo como seres humanos. Manuel Durán considera que, en el mundo del futuro, será alterada drásticamente la relación entre el hombre y las cosas, por lo que los momentos heroicos de estos personajes son como relámpagos en la oscuridad de un mundo decadente. Esta característica se cumple en las tres narraciones de Fuentes que analizaré en páginas posteriores: “El liberal de ayer –afirma Hubert Juin– creía en el progreso. El hombre de hoy vive el progreso. Pero el progreso es un monstruo que exige sacrificios. Los antiguos griegos le daban un nombre terrible: Destino...’ [...] Poner en duda la idea de progreso, mostrar que tras todo progreso aguarda el apocalipsis, es en cierto modo una actitud sana [...]” (Durán: 58-59).

Una última autora que citaré en esta primera parte del presente capítulo es la argentina Angélica Gorodischer, quien ha escrito relatos fantásticos y de ciencia ficción. Esta experiencia le da el conocimiento suficiente para explicar las similitudes y diferencias entre ambos géneros, a los cuales prefiere por encima de una escritura de corte realista, por considerar a esta última una aceptación conformista de la “realidad”, como si lo real fuera algo inmutable e igual para todos los seres pensantes, y sin mayores exigencias para la imaginación. Refiriéndose a la diferencia entre estos géneros, afirma que, independientemente de la calidad literaria de cada obra, la ficción científica tiene una orientación cósmica que se halla ausente en los relatos fantásticos. Aunque la historia tenga pocos protagonistas o se ubique en un espacio pequeño, sus repercusiones afectan a toda la humanidad. Es por ello que “la ciencia-ficción se expande como el sonido, como la marea, como el universo. Y sus relatos terminan por abarcarlo todo. Creo que por eso es tan atractiva” (Gorodischer: 49-50).

Este aspecto universal de la ficción científica explica también el hecho de que, a pesar de haber surgido este género en el llamado Primer Mundo, se expandiera hacia otras zonas del planeta, conservando sus características esenciales pero adaptándose también al contexto particular de cada país donde hubiera escritores que encontraran en esta literatura el mejor medio de expresar sus ideas y dar rienda suelta a su creatividad. Y con base en ello, procedo ahora a hacer un breve recorrido por lo que al respecto ha sucedido en nuestro continente.

1.2 La situación particular en México y los países latinoamericanos: desde los inicios a principios del siglo XX hasta la actualidad

La historia de la literatura en Latinoamérica ha sido un constante vaivén entre la imitación de los géneros y obras más destacados de otros continentes, en primer lugar Europa y posteriormente Estados Unidos, y la transgresión del canon para lograr una identidad y un estilo propios, los cuales no han respondido a una intención generalizada sino a las características particulares de algunas obras sobresalientes. En el caso de la ciencia ficción no podía ocurrir algo distinto. Por este motivo, en el presente apartado abordaré los rasgos generales de la ficción científica latinoamericana, especialmente en lo que concierne a México. No pretendo incluir todos los países, labor imposible debido a su abundante producción literaria y mi falta de conocimiento de cada uno de ellos, sino sólo algunos autores y obras representativos, los cuales funcionan como ejemplos idóneos para ilustrar las ideas que expongo en las páginas siguientes.

La escritora cubana Daína Chaviano, quien es poeta y narradora y ha publicado dos volúmenes de cuentos de ciencia ficción (*Los mundos que amo* y *Amoroso planeta*), afirma que también este género forma parte de la tendencia actual de la literatura

latinoamericana, de la cual hablaba García Márquez al señalar la importancia del proceso de vida de nuestro continente, encaminado a lograr la conciencia y la unidad nacional en todos nuestros países:

Actualmente la CF, “el más fiel reflejo del momento histórico”, como la llama el escritor colombiano René Rebetez, agrupa a una amplísima gama de autores que se enfrentan a los problemas presentes y futuros desde los más diversos puntos de vista. [...] Y la demanda de dicha literatura [...] sólo es posible [...] en regiones con perspectivas de desarrollo social, político y económico, que necesitan estímulos artísticos acordes con su entorno [...] (Chaviano: 28-29).

Si bien en la actualidad podemos encontrar escritores dedicados a este género en casi todos los países del continente latinoamericano, es indispensable tomar en cuenta que el surgimiento y desarrollo de la ficción científica ha sido posterior y ha avanzado con mayor lentitud que en el Primer Mundo. Y aun habiendo logrado una producción considerable de obras y un buen número de lectores, lo más difícil ha sido convencer al estricto canon literario, pues en un caso muy similar a lo que sucedió con el género fantástico —el cual atrapó el gusto de la población lectora de cada país desde el inicio de su vida independiente y poco a poco se fue ganando el respeto del medio académico—, normalmente se han hecho más estudios especializados de las corrientes que supuestamente son más serias y comprometidas con la realidad de nuestras naciones. Refiriéndome de nuevo a las ideas de Manuel Durán, él se pregunta por qué ha interesado menos la ciencia ficción en los países de habla española, si se deberá al famoso realismo hispánico, considerado tradicionalmente una cualidad literaria. Aunque aquí cabe aclarar que su artículo fue publicado en 1958, cuando los autores latinoamericanos apenas comenzaban a asomarse a un género dentro del cual aún faltaba mucho por escribir, como lo demuestra el recorrido cronológico por algunas obras comentadas en este apartado:

Su mundo atormentado [...] nos da a su vez la clave de la inseguridad y la grandeza de los países hispánicos en el umbral de una era dominada por la ciencia. La resistencia pasiva de estos escritores a adoptar las reglas del juego es tanto más asombrosa cuanto que el español, el mexicano o el argentino no desdeñan, en principio, utilizar los aparatos y pequeños trucos tecnológicos, los *gadgets*, cuando éstos les hacen la vida más fácil, o cuando les parecen, sencillamente, un agradable y niquelado juguete para adultos (Durán: 51-52, 61).

Para ver cómo utilizan los escritores de nuestro continente las mencionadas “reglas del juego”, procederé ahora a comentar algunas de las obras representativas del género en América Latina.

Una obra esencial dentro de la historia de este género en nuestro continente es *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares. Por su título y anécdota, esta novela remite directamente a otra de un autor de ficción científica: *La isla del doctor Moreau* de H. G. Wells. Desde aquí, por medio de la intertextualidad, queda definido el género de pertenencia del texto del escritor argentino. Esto es importante señalarlo, pues si bien muchos críticos han reconocido el valor literario de esta narración y han hecho diferentes y fundamentadas lecturas, ha sido un lugar común, entre algunos de ellos, clasificarla como historia fantástica y nunca mencionar sus rasgos propios de la ciencia ficción. Esto no es privativo de la novela de Bioy Casares, sino una muestra de que los estudios sobre lo fantástico han tomado la delantera con respecto a los dedicados a la ficción científica; pues si bien el primero de estos dos géneros era muy poco atendido por los investigadores literarios hasta hace no mucho tiempo, últimamente se ha impuesto una moda, dentro del medio académico, que consiste en encasillar en lo fantástico a todas aquellas anécdotas que al lector le pueden parecer “raras”, incluso textos realistas que se pueden explicar perfectamente sin la aparición en ellos de lo sobrenatural; o como sucede en el género de mi estudio, dicha explicación recae en una premisa científica desarrollada dentro de la ficción.

El protagonista de Wells y el de Bioy Casares enuncian el relato de sus aventuras en primera persona. En el primer caso un náufrago y en el segundo un prófugo de la justicia (quien escribe un diario como antídoto contra la soledad y creación literaria, ante la imposibilidad de comunicarse con los demás personajes, cuya naturaleza misteriosa y casi fantasmal podría hacer pensar al lector que se encuentra ante una historia fantástica), ambos necesitan como elemento indispensable para sus insólitas experiencias el traslado físico a un lugar apartado,⁹ en donde, a diferencia de los castillos encantados o cualquier otro elemento mágico, será el mal uso de la ciencia el que provocará los desconcertantes espectáculos que contemplarán sus ojos:

¿Qué diablos era aquello, hombre o animal? ¿Qué querría de mí? Yo no llevaba ningún arma conmigo, ni siquiera un bastón. Huir era una locura. De todos modos, la “cosa” aquella, fuera lo que fuese, carecía de valor suficiente para atacarme. [...] dio media vuelta de nuevo y desapareció en la penumbra. Una vez más tuve la impresión de haber casado al vuelo el brillo de sus ojos, y eso fue todo (Wells: 71-72).

Intenté varias explicaciones: [...] que pudiera tratarse de seres de otra naturaleza, de otro planeta, con ojos, pero no para ver, con orejas, pero no para oír. [...] Yo estaba en un manicomio. Después de una larga consulta (¿el proceso?) con un médico, mi familia me había llevado ahí. Morel era el director. [...] ¡Que yo estuviera muerto! Cuánto me entusiasmó esta ocurrencia (vanidosamente, literariamente) (Bioy Casares: 80-82).

La sensación de miedo e incertidumbre, perceptible en el par de citas anteriores, no es la dubitación característica de algunos relatos fantásticos, donde el misterio a resolver oscila entre una explicación acorde con las reglas del mundo conocido y otra de carácter

⁹ Aquí conviene volver a citar a Asimov: “[...] durante veinticinco siglos, a partir de Homero, quien quería escribir una historia fantástica, escribía un cuento de viajes. [...] La ciencia ficción empezó así como una variación sobre el cuento de viajes, diferenciándose de éste principalmente en que los vehículos usados todavía no existen pero podrían existir si el nivel de la ciencia y la tecnología es extrapolado a distancias mayores en el futuro. [...] ¿Y las historias que se quedan aquí no más en la Tierra, pero tratan sobre robots, o sobre catástrofes nucleares o ecológicas, o sobre nuevas interpretaciones del pasado remoto, entonces? Nada de eso, sin embargo, es “aquí no más” en la Tierra. Siguiendo el ejemplo de Verne, todo lo que ocurre en la Tierra es posibilitado por los cambios continuos (habitualmente avances) en el nivel de la ciencia y la tecnología, de manera que la historia debe tener lugar aquí no más en la Tierra del futuro” (Asimov, 1999: 19-21). Lo que existe siempre es un viaje de la imaginación, realizado por cada escritor que despega la mente hacia un vuelo literario pero se mantiene siempre apegado al contexto en que le toca vivir. Esto se transmite a su lector y por ello este último disfruta del singular mundo nombrado en el texto y a la vez se interesa por el realismo de la obra que, como ya he comentado, no tiene nada de escapista.

sobrenatural, sino una tercera opción más preocupante. En el primer caso, se trata de un científico, Moreau, creando hombres-bestias a partir de sus experimentos con animales; y en el segundo, de simples hologramas que, además de causar el deterioro físico y posterior muerte de los seres vivos que Morel filmó, perpetúan, como en una macabra broma de mal gusto, sus imágenes por toda la eternidad, repitiendo las escenas de una semana de vida hasta el infinito. Y califico esto como más preocupante porque el efecto de lo fantástico en el lector depende de un contrato implícito de credibilidad para disfrutar la narración, igual como sucede con el espectador en el cine, pero este mismo lector razona tras terminar la obra en el sentido de que no existen las cosas fantásticas creadas por los escritores.¹⁰ Con la ciencia ficción, en cambio, queda siempre la preocupación, a pesar de saber que lo leído es una fantasía, de que las diferentes disciplinas científicas como la genética, la robótica, etc., se desvíen del buen camino y desemboquen en realidades parecidas a las pesadillas de las historias ficcionales. Es decir, la fuerte impresión causada por el género que estoy estudiando no surge del horror sobrenatural, sino del terror provocado por las propias creaciones, por los propios actos insensatos, del hombre. Y otro punto que refuerza la clasificación genérica de este par de novelas de Wells y Bioy Casares es la ubicación de ambas en una isla:

[...] mientras el espacio del castillo gótico presenta una clara demarcación entre el mundo cotidiano del día y el mundo pesadillezco de la noche [...], en la isla tal demarcación no existe. [...] Mientras el mundo del castillo gótico puede entenderse como un mundo extraño y maravilloso *dentro* del mundo de todos los días, el espacio de la isla se ubica *fuera* del mundo cotidiano. [...] El castillo gótico y la isla comparten el hecho de ser espacios cerrados de difícil acceso. Sin embargo, hay características que los diferencian claramente. Éstas harán que las funciones narrativas que éstos cumplan vayan a ser diversas. Podríamos formularlo de la siguiente manera: mientras el castillo gótico se presta para crear mundos *predominantemente* fantásticos, la isla parece ser más propicia para crear mundos *predominantemente* de ciencia ficción (Castro: 144-145).

¹⁰ A pesar de esta reflexión del lector tras lo leído, y esto lo digo como aficionado de toda la vida a los relatos fantásticos, sí queda una impresión profunda tras disfrutar una buena narración de este género, no sólo por apreciar el efecto estético, sino por esa mezcla ancestral de atracción y temor hacia lo sobrenatural, que permanece dormida en los seres humanos del mundo actual, aun en los mas racionales, y despierta cuando es estimulada por la literatura y otros discursos artísticos.

A lo dicho en esta cita debo agregar que el castillo gótico es también un símbolo del pasado, un escenario elegido por los escritores desde la época del romanticismo como parte de su nostalgia por otros tiempos, cuando el sentimiento de lo sobrenatural no había sido reemplazado por el raciocinio. La isla, en cambio, apunta hacia el futuro, pues, de acuerdo con las palabras citadas de Asimov, el viaje es una temática universal de la literatura; y en la actualidad, la ancestral fascinación del hombre por descubrir nuevos territorios en la lejanía del océano es equiparable a lo atrayente y misterioso que resulta el universo una vez que el ser humano ha avanzado en su conocimiento y ha emprendido los viajes espaciales. En este contexto, la isla cumple la misma función que tendría otro planeta dentro de un relato ficcional: la de un mundo alternativo donde se desarrolla a su máximo alcance el saber científico, el cual afecta, no siempre para bien, a sus habitantes.

De acuerdo con lo dicho en páginas anteriores, en el sentido de que en la mejor ficción científica el aspecto humanístico es tanto o más importante que los avances tecnológicos ideados, hay otro aspecto que deseo destacar aparte de las explicaciones de Moreau y Morel sobre sus respectivos inventos científicos. Aunque no es idéntico el final para ambos protagonistas, sí es muy parecido por algo muy notorio: el proceso de deshumanización que ambos experimentan; pues tras haber conocido el lado oscuro de la ciencia, el cual bien podría extenderse a todo el mundo, pues Moreau y Morel sólo son botones de muestra de ello, jamás podrán volver a una vida normal, libres del terror experimentado:

Y vuelve a sobrecogerme el miedo. Veo rostros vivaces y resplandecientes; otros, estúpidos y amenazadores [...] Ya sé que todo esto es una ilusión; ya sé que estos [...] son hombres y mujeres [...] diferentes de los hombres bestias [...] Y, no obstante, me aparto de ellos [...] y ansío quedarme solo. [...] En las centellantes miríadas de estrellas del cielo hay, aunque no sé cómo ni por qué, una sensación de paz y protección infinitas (Wells: 211-213).

Casi no he sentido el proceso de mi muerte; empezó en los tejidos de la mano izquierda; sin embargo, ha prosperado mucho; el aumento del dolor es tan paulatino, tan continuo, que no lo noto. [...] hay –solamente en la imaginación, para inquietarme– la esperanza de que toda mi

enfermedad sea una vigorosa autosugestión; que las máquinas no hagan daño; que Faustine viva, y dentro de poco yo salga a buscarla; que nos riamos juntos de estas falsas vísperas de la muerte [...] (Bioy Casares: 152-153).

En la cita anterior, los dos personajes muestran un estado de alteración similar a lo que les sucede a personas cuyas experiencias de vida poseen características más cercanas a las historias consideradas normalmente como más “realistas”; por ejemplo, las novelas que dan cuenta de los horrores de la guerra; pero estas fantasías científicas de Wells y Bioy Casares tienen su propia y singular forma de realismo, pues se trata de extrapolaciones literarias relativas al mal que es capaz de causar el hombre a su propia especie, algo que siempre ha formado parte de la naturaleza humana y no cambiará jamás.

La invención de Morel ejemplifica también una circunstancia usual en la ciencia ficción. Para explicarla, retomaré el texto de Roger Caillois que cité con anterioridad. En él, este autor considera que los tres géneros por él analizados tienen una sucesión histórica; es decir, que lo fantástico sustituyó a lo maravilloso de épocas pasadas y la ciencia ficción ha ido sustituyendo a lo fantástico. Pero la realidad es que los tres géneros han seguido apareciendo hasta la actualidad en las diferentes artes como la literatura o el cine. De acuerdo con esta idea, Víctor Antonio Bravo respondió así a la postura de Caillois:

En la ciencia-ficción el discurso “razonador” que cerca de certidumbres la irrupción de lo insólito es, pues, el discurso de la ciencia. [...] “Toda narración fantástica –señala F. Ferrini– puede ser transformada en una narración de ciencia ficción siempre que se elimine lo sobrenatural mediante la explicación de lo que se va fabulando: explicación que debe ser creíble desde un punto de vista lógico-científico.”

[...] La ciencia ficción no será entonces una clausura de lo fantástico, sino –como lo demuestra la práctica– uno de sus avatares reductores (Bravo: 190-195).

Estoy de acuerdo con Bravo, pues si bien la ficción científica no tiene como meta fundamental ser una respuesta a lo fantástico, sí muestra su diferencia con respecto a este género cuando crea anécdotas o atmósferas parecidas a las fantásticas, pero por

medio de procedimientos que al final de la narración son aclarados como totalmente distintos. Ésta es una gran cualidad de la novela de Bioy Casares. En lugar de explicarnos el invento de Morel desde el principio, siguiendo su desarrollo desde la perspectiva de un narrador omnisciente en tercera persona, crea un misterio que el protagonista va resolviendo junto con el lector, quien es atrapado desde el inicio por la intensidad de la trama, la cual utiliza deliberadamente elementos similares a lo fantástico para luego disolverlos por medio de la ciencia ficción, lo cual concuerda perfectamente con las palabras de la mujer a quien ama el protagonista: “Ésta no es hora para cuentos de fantasmas” (Bioy Casares: 59). Y al seguir esta historia, un lector atento podrá encontrar infinidad de detalles dignos de mencionar, pero a los que me resultaría imposible dedicar más espacio, pues esta obra maestra de la literatura argentina, e incluso universal, ameritaría una tesis entera. Creo que todo queda resumido en el párrafo con que Jorge Luis Borges cierra su prólogo: “He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta” (Borges, 2000: 15).

Con respecto a Borges, conviene recordar sus atributos como un referente ineludible de la literatura latinoamericana. A su manejo singular de lo fantástico, los elementos intertextuales y metaficcionales que le ayudan a construir sus narraciones y poemas, su conocimiento enciclopédico y el contenido filosófico de sus obras, se debe agregar lo dicho por Manuel Durán: “¿no será Jorge Luis Borges un autor de *science fiction*? Si es así, ¿no resulta el más grande de todos?” (Durán: 52) Si bien Borges no puede ser etiquetado como escritor de ficción científica si entendemos como tal persona a alguien dedicado exclusivamente a ella, o por lo menos con un número considerable de obras pertenecientes a la misma, sí me parece claro que cultivó la ciencia ficción y alcanzó también en esta escritura un nivel difícil de igualar por cualquier autor.

En *El libro de arena* (1975), Borges publicó dos cuentos pertenecientes a mi género de estudio. El primero de ellos se titula “*There are more things*”. Por si esta frase en inglés y el nombre del escritor que aparece en la dedicatoria no fueran suficientes guías de lectura, Borges deja muy claro este asunto en el epílogo: “El destino que, según es fama, es inescrutable, no me dejó en paz hasta que perpetré un cuento póstumo de Lovecraft, escritor que siempre he juzgado un parodista involuntario de Poe” (Borges, 2000: 139).

Este cuento repite la fórmula de parecer conducirse desde el inicio a una historia fantástica, aunque Borges agrega también elementos reconocibles de su estilo, como las reflexiones de su protagonista y narrador que estudia filosofía, las referencias a libros que este personaje consulta y la reconstrucción extraña y laberíntica de la Casa Colorada, recién adquirida por un hombre misterioso cuya identidad obsesiona al protagonista; y los intentos por resolver este enigma constituyen el hilo conductor de la narración. Si bien el referido manejo de lo fantástico por parte del autor nunca se basó en la sensación de miedo, elemento esencial en muchas historias de lo fantástico tradicional, el hecho de que aquí aparezca responde a una característica imprescindible dentro de la preceptiva de Lovecraft, que él mismo puso en práctica en sus relatos, el “horror cósmico”, al cual define de la siguiente manera:

El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es sencillamente el siguiente: saber si suscita o no en el lector un hondo sentimiento de espanto al contacto de unos elementos y fuerzas desconocidos, una actitud sutil de acecho lleno de espanto, como si se estuviese escuchando el latido de unas alas tenebrosas o el zurrido de unas formas y unos seres en el limbo más remoto del universo conocido. Y naturalmente, cuanto mejor se evoque esa atmósfera en todo el cuento, tanto más se le puede adscribir a ese tipo de literatura (Lovecraft: 12).

Además de ser pertinente para el relato analizado, incluyo esta cita también por lo dicho páginas atrás: ya se trate de una historia fantástica e imposible en el mundo real, o una con ciertas bases científicas que podrían inclinar al lector a considerarla posible en el

futuro, lo fantástico y la ficción científica pueden igualmente perturbar al lector y atemorizarlo, aunque por medio de recursos distintos. Ambos géneros dan muestra de la creatividad humana para tocar los temas más inquietantes.

Volviendo a mi análisis, la referida atmósfera de espanto está lograda a la perfección en el cuento de Borges. Conforme se acerca el desenlace, el lector se da cuenta de que ese horror mencionado por Lovecraft procede efectivamente de lo “más remoto del universo conocido”, pero esta vez no es una invasión sobrenatural, venida de ultratumba, la que amenaza al protagonista, como un fantasma o un vampiro. Nuevamente, como explica Bravo, lo supuestamente fantástico desemboca en la ciencia ficción, pues los extraños cambios hechos en la casa fueron ejecutados con la finalidad de dar alojamiento a un ser extraterrestre:

¿Cómo sería el habitante? ¿Qué podía buscar en este planeta, no menos atroz para él que él para nosotros? ¿Desde qué secretas regiones de la astronomía o del tiempo, desde qué antiguo y ahora incalculable crepúsculo, habría alcanzado este arrabal sudamericano y esta precisa noche? [...]

Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos (Borges, 2000: 64-65).

El segundo cuento de ficción científica contenido en *El libro de arena* es “Utopía de un hombre que está cansado”. Al igual que en las narraciones analizadas de Wells y Bioy Casares, el narrador / protagonista emprende un viaje hacia un lugar desconocido. La indefinición del sitio de partida, que según él menciona puede ser lo mismo el sur de Estados Unidos que la pampa argentina, señala la importancia universal de la historia, la cual no se ubica en alguna zona en particular del mundo, como si se narrara un asunto de interés para una sola región. Para la anécdota, no es el traslado espacial lo que importa, sino el viaje en el tiempo. Aquí también se podría confundir la anécdota con lo fantástico, pues la visita al mundo del futuro no se realiza por medio de alguna máquina o artefacto; sin embargo, si pensamos en teorías revolucionarias de la física como las de

Albert Einstein y Stephen Hawking, podemos considerar este suceso con bases científicas y no como la irrupción de lo sobrenatural en el mundo cotidiano. Esta idea la confirma el singular anfitrión del protagonista, cuando le dice que dentro de varios siglos, época en la que él vive, estos fenómenos serán vistos con naturalidad; y además le revela varios detalles sobre el porvenir de la vida en la Tierra:

La diversidad de las lenguas favorecía la diversidad de los pueblos y aun las guerras; la Tierra ha regresado al latín. [...] Ya a nadie le importan los hechos. [...] En las escuelas nos enseñan la duda y el olvido. [...] No hay cronología ni historia. [...] yo no puedo decirte cómo me llamo, porque me dicen alguien. [...] Nadie puede leer dos mil libros. [...] La imprenta, ahora abolida, [...] tendió a multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios. [...] ya no hay quien adolezca de pobreza, [...] ni de riqueza [...] Cada cual ejerce un oficio. [...] Tampoco hay ciudades. [...] Ya que no hay posesiones, no hay herencias. [...] Cada cual debe producir por su cuenta las ciencias y las artes que necesita. [...] La prensa dejó de publicar sus colaboraciones [...] Los políticos tuvieron que buscar oficios honestos [...] La realidad sin duda habrá sido más compleja que este resumen (Borges, 2000: 97, 99-101, 103-104).

El diálogo entre ambos hombres, el del presente y el gigantesco y longevo del futuro, da pie a una sátira de la sociedad, pues al comparar ambas épocas, ninguna sale bien librada. La supuesta utopía del porvenir es en realidad una antiutopía, la de un mundo donde los hombres vivirán cuatrocientos años sólo para renunciar al amor y la amistad y terminar tan cansados y aburridos como el visitante del pasado, por lo que se restringen al mínimo los nacimientos y se fomentan los suicidios. Pero algo valioso sobrevivirá en ese mundo, una especie de arte manifestado en forma de telas con extraordinarios colores que aún no existen, y de las cuales el viajero escoge una para regresar a su tiempo con un “recuerdo de un amigo futuro”. Así concluye una historia singular dentro de la siempre fascinante obra de Borges:

Con este cuento, Borges ha incursionado con gran éxito en el terreno de la ciencia-ficción dentro de la excelente tradición crítica, utopista y futurista del género o corriente, partiendo de los últimos descubrimientos y teorías físicas(os), con el más esclarecido espíritu del mismo(a).

Como los grandes maestros clásicos que cultivaron el tema, Borges aventura el porvenir a partir de lo enunciado por la ciencia. Pero se diferencia de aquéllos en que no desarrolla tanto las posibilidades de dicho conocimiento y la tecnología –de hecho no hay tal o su mención en el

relato—¹¹ como sí de nuestra endémica y verdaderamente, con perdón de la reverberación, apocalíptica circunstancia socio-política ya no sólo hispanoamericana sino global (Durán de Alba: 47).

Dicha situación sociopolítica a nivel mundial, contenida en esta antiutopía de Borges, demuestra cómo la imaginación puede dispararse en la literatura sin perder contacto con los problemas del mundo real, que como en este cuento se presentan muchas veces disfrazados con la máscara de un progreso engañoso. Y es que la evolución de la humanidad, proyectada hacia el futuro, es un tema que no podía quedar fuera del universo laberíntico constituido por la obra de este argentino que supo indagar con éxito en los lazos que unen las diferentes vidas humanas.

Otras obras de Hispanoamericana que la crítica especializada ubica dentro de la ciencia ficción son “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879),¹² del argentino Eduardo Ladislao Holmberg, narración que cumple las características del género pero también se puede leer en un sentido alegórico y concluir que todos somos autómatas; “El vampiro” (1930), del uruguayo Horacio Quiroga, donde se crea el espectro de una mujer por medio de los rayos N₁;¹³ “El calamar opta por su tinta” (1962), de Adolfo Bioy Casares, donde la historia gira en torno a un visitante extraterrestre y a la increíble apatía de la raza humana, pues en lugar de unirnos para salvar el mundo, preferimos continuar con indiferencia nuestro lento pero seguro suicidio colectivo; “La noche de la trampa” (1965), del colombiano Germán Espinoza, donde se trata de crear un “otro” a través de los reflejos cerebrales de los chimpancés; “El caso de los niños deshidratados”, del

¹¹ He aquí un buen ejemplo de que, como he mantenido a lo largo de estas páginas, no son necesarios los grandes avances tecnológicos para clasificar una obra dentro de la ficción científica, e insisto en ello como una característica particularmente notoria en la literatura latinoamericana.

¹² Éste es uno de los primeros cuentos, si no es que el iniciador, de la ciencia ficción en Latinoamérica, por haber aparecido a fines del siglo XIX. Todas las obras del continente que menciono pertenecen, como lo digo desde el título de este capítulo, al XX, para ubicarme después en la actual centuria, con el segundo cuento de Fuentes que comento para cerrar el presente apartado.

¹³ Aunque aquí hay un experimento científico que provoca el fenómeno, cabe señalar que se trata de un relato híbrido, pues retoma muchos elementos del vampirismo como temática tradicional de lo fantástico, sustituyendo el castillo gótico por la sala de cine; y también se puede hacer una lectura alegórica: la de un homenaje al arte cinematográfico y a la eterna juventud de las estrellas del celuloide dentro de la pantalla.

chileno Alejandro Jodorowsky, donde aparecen unos extraños y amenazadores personajes: nubes vampiros; un par de cuentos cubanos: “Retroceso” de Armando Correa, una historia más sobre un viaje en el tiempo, y “Un inesperado visitante” de Ángel Arango, también sobre la vida extraterrestre; tres cuentos del venezolano David Alizo, los cuales abordan el tema de la robótica: “La rebelión de Emilio”, “Los convidados” y “La nube de humo” (1967); y *La salamandra* (1973), donde el también venezolano Pedro Berroeta desarrolla su narración desde la perspectiva del futuro.

A la lista anterior, no totalizadora sino representativa de lo mejor del género en este continente, deseo agregar un cuento más, por manifestar una visión latinoamericana, diferente de la que poseen los llamados “países del Primer Mundo”. Se trata de “Los invasores”, del chileno Hugo Correa. Desde el principio, su anécdota se ubica con claridad dentro de la ficción científica, pues acontece en el mundo del futuro, donde tras haber realizado el último viaje espacial, con destino al planeta Venus, la humanidad ha entrado en un periodo de paz, acordada por sus gobernantes, se han suprimido casi todas las enfermedades y en general hay mucha prosperidad. Pero un día las principales ciudades son atacadas por invasores desconocidos. Tras el desconcierto y pánico iniciales, se da la información oficial: a raíz del viaje a Venus, sus habitantes, que se hallaban ocultos, tuvieron conocimiento de nuestra existencia y se han apoderado de nuestra propia tecnología bélica para atacarnos. Hasta aquí tenemos una narración que no tendría mucho de original si tomamos en cuenta la gran cantidad de historias similares que a partir de Wells han aparecido, sobre todo en el contexto anglosajón, en discursos diversos como la literatura, el cine y la televisión. El giro interesante se da en el desenlace (aunque se mantiene hasta cierto punto el misterio y se deja la solución final a la decisión del lector), cuya posibilidad me parece tanto o más preocupante que el encuentro con seres extraterrestres:

–Los venusinos son iguales a nosotros, Roberto. Sólo se distinguen por sus uniformes, y porque jamás cambian palabras con los terrícolas, excepto con el grupo privilegiado. A veces pienso... [...]

–Pues... ¡que a nadie le consta la invasión, Roberto! Vas a pensar que digo locuras. Pero, ¿dónde están las pruebas? ¿Cómo sabes si todo no ha sido sino una superchería inventada por las grandes potencias para repartirse el mundo? ¿Y si los venusinos son hombres como nosotros, que han pasado a integrar una casta privilegiada a través de varias generaciones? [...]

– ¿Ves? Los venusinos siempre hacen sus incursiones en los momentos de crisis. Hoy, día, por ejemplo, como nos faltaba el azúcar y el aceite, sonaron las alarmas (Correa: 94-95).

Como expliqué anteriormente, la ciencia ficción posee argumentos que de ningún modo pueden considerarse pretextos para evadirse de la realidad. En el cuento de Correa, los hechos son totalmente verosímiles a la luz del mundo actual, donde mucha gente cree en la astrología, los visitantes extraterrestres o los productos que curan al instante y milagrosamente todo tipo de enfermedades, sobre todo porque estas modas, propias de la *new age*, son muchas veces utilizadas por el sistema en el poder para desviar la atención del público de los problemas más graves.¹⁴ Y es también una costumbre que los países más poderosos sean los verdaderos “invasores”, al practicar el imperialismo bajo el pretexto de defender al mundo del comunismo, el terrorismo o los enemigos de otro planeta.

Una vez dado este panorama general, aunque con breves ejemplos, de la ficción científica en otros países latinoamericanos, toca el turno a la literatura mexicana. Si bien otros críticos pretenden encontrar ciencia ficción en obras de nuestro país escritas en épocas muy remotas, considero como el más acertado a José Emilio Pacheco, quien afirma que el cuento “La última guerra”, publicado por Amado Nervo dentro de su libro *Almas que pasan* (1906), “al narrar la rebelión de los animales en 5532 se convierte en el primer cuento de *Science fiction* escrito en México, anticipa el tema de *Animal farm* y *Le planet de singes* (sic)” (Pacheco: 158). Es debido a sus características y cualidades

¹⁴ Un ejemplo de ello es el mito del famoso “chupacabras”, surgido inmediatamente después de que se diera en México el levantamiento del Ejército Zapatista.

literarias, que lo colocan a la altura de las mejores obras extranjeras, que Pacheco relaciona este cuento con las dos novelas mencionadas; y otro tanto hace Ramón López Castro, quien piensa que uno de los valores del relato de Nervo es el sentido de trascendencia del hombre ante el proceso evolutivo de las diferentes especies, y encuentra una temática común con otra novela muy conocida, de la autoría de Arthur C. Clarke: “El vínculo entre *La última guerra* y *2001, una odisea espacial* es uno de los hilos conductores que permiten hablar de una identidad creativa entre la CF mexicana y su contraparte internacional a lo largo del siglo XX” (López Castro: 75-76). A estos comentarios es necesario agregar que otros dos cuentos de Nervo pertenecen con toda claridad a la ficción científica: “El sexto sentido” y “Los congelados”, los cuales reafirman a su autor como precursor del género.

“La última guerra” sirve también para ejemplificar los principios teóricos desarrollados por Paul Ricoeur en su libro *Relato: historia y ficción*. La tesis central de Ricoeur afirma que “a pesar de las diferencias evidentes entre relato histórico y relato de ficción, existe una estructura narrativa común, que nos autoriza a considerar el discurso narrativo como un modelo homogéneo de discurso” (Ricoeur, 1994: 18). Esto se hace evidente en una narración de corte realista, pues salvo el caso de los relatos maravillosos ubicados en un universo mágico sin contacto alguno con nuestro mundo conocido, muchas historias literarias, sobre todo en el caso de la novela histórica, mezclan a veces sucesos verídicos o personajes que efectivamente han existido con todo tipo de elementos ficcionales. Esto no sería posible, y no podríamos leer estas historias como un discurso homogéneo, sin que se notaran las líneas de unión entre la realidad y la ficción, si ambos tipos de relato no tuvieran la mencionada estructura común. Pero con la ciencia ficción ocurre una singularidad: mientras otros géneros literarios realizan esta mezcla para contarnos el pasado, la ficción científica –por medio de uno de sus

subgéneros más habituales, el relato de anticipación— parte muchas veces de datos históricos para construir con verosimilitud un futuro ficticio. Además, la importancia del porvenir también está tomada en cuenta por Ricoeur en cuanto a su papel en la literatura en general:

Porque una frase narrativa describe un evento A en referencia a un evento futuro B que no podría ser conocido en el momento en que A se ha producido. Incluso un testigo ideal no podría decir, en 1789, por ejemplo, que la revolución francesa comienza. [...] Una frase narrativa, entonces, es una de las descripciones posibles de una acción en función de eventos posteriores, desconocidos por los agentes, pero conocidos por el historiador. “Sin el futuro, escribía Whitehead, el presente se hunde, despojado de su contenido propio” (Ricoeur: 28).

A esta idea de Ricoeur conviene agregar que existe algo llamado “distancia”, necesario tanto para la escritura de relatos ficcionales, los cuales en mayor o menor grado pueden contener hechos históricos, como para la apreciación y justo análisis de una obra literaria. Tan sólo el tiempo, el paso de los años, le dan a un escritor la perspectiva necesaria para incluir en sus historias los sucesos de verdadera importancia en la historia de la humanidad —incluso cuando proyecta a futuro las consecuencias de estos acontecimientos—, y al crítico o investigador le otorgan una mejor visión con respecto al valor y vigencia de una obra.

El autor de ciencia ficción explora así el futuro como un historiador de lo imaginario, pero con bases sólidas en el pasado. Un ejemplo de ello se puede ver en el siguiente fragmento de “La última guerra”. La primera parte del párrafo puede pasar sin ningún problema por un relato factual, mientras que la segunda es a todas luces ficcional:

Tres habían sido las grandes revoluciones de que se tenía noticia: la que pudiéramos llamar Revolución cristiana, que en modo tal modificó la sociedad y la vida en todo el planeta; la Revolución francesa, que eminentemente justiciera, vino, a cercén de guillotina, a igualar derechos y cabezas, y *la Revolución socialista, la más reciente de todas, aunque remontaba al año dos mil treinta de la era cristiana. Inútil sería insistir sobre el horror y la unanimidad de esta última revolución, que conmovió la tierra hasta en sus cimientos* [...] (Nervo, 2000: 187-188; las cursivas son mías)

Para el lector promedio (es decir, para quien no es especialista en su obra), el nombre de Nervo remite más a la poesía que a la narrativa, pero incluso dentro de su labor como poeta le dedicó tiempo a las preocupaciones propias de la ficción científica. Prueba de ello es el poema “El gran viaje” (1917), incluido en su libro *El estanque de los lotos*. En la cita siguiente se puede notar el desarrollo de un par de temáticas que he mencionado: el viaje como tema universal y particularmente importante en este género, como lo menciona Asimov en una cita anterior, y la visión optimista sobre el uso futuro de las máquinas y demás herramientas de la tecnología, con la que concuerda Clarke. Esto se mezcla acertadamente con la leyenda de un personaje que si bien es histórico, ha provocado mucha polémica entre los especialistas que han intentado, a lo largo de los años, ubicar su justo valor y participación dentro de los hechos verídicos. Pero lo que debe interesar a la literatura es la capacidad de este personaje para inspirar en los autores historias de ficción, lo cual es de vital importancia para mi posterior análisis de la novela de Fuentes:

¿Quién será, en un futuro no lejano,
el Cristóbal Colón de algún planeta?
¿Quién logrará, con máquina potente,
sondar el océano
del éter, y llevarnos de la mano
allí donde llegaran solamente
los osados ensueños del poeta?
[...]
¿Y qué sabremos tras el viaje augusto?
¿Qué nos enseñaréis, humanidades
de otros orbes, que giran
en la divina noche silenciosa,
y que acaso hace siglos que nos miran?
(Nervo, 1985: 169).

Otro escritor mexicano muy conocido por ser autor de obras alejadas de la ciencia ficción pero que igualmente tiene una interesante incursión en este género es Martín Luis Guzmán. El texto al que me refiero es el cuento “Cómo acabó la guerra en 1917”.

El sentido antiutópico y apocalíptico de este relato se hace evidente desde su epígrafe, consistente en la nota previa a una narración en primera persona que guarda mucha similitud con las de las novelas de Wells y Bioy Casares que comenté, por la forma en que el narrador va refiriendo con asombro los acontecimientos presenciados. De nuevo vemos a un personaje que nos cuenta su aventura en solitario; pues aunque se comunica con sus compañeros, éstos lo juzgan loco, y después no podrá compartir su experiencia con alguien más aparte del lector, o narratario extradiegético,¹⁵ pues ya no existirá otro personaje que pueda leer sus palabras: “A la memoria de la Tierra y de su hija la Luna, bellos astros desaparecidos por culpa de la humana flaqueza, dedica este único escrito, condenado a permanecer inédito, el último de los hombres” (Guzmán: 202).

El protagonista de este cuento proporciona datos a una computadora, aunque esta palabra nunca la menciona, y sólo la llama “la máquina”. Labora en el Departamento de Lenguas Romances de las Oficinas Centrales de la Censura, lo cual le da una curiosa semejanza con otro personaje de una posterior novela de ficción científica: Winston Smith, protagonista de *1984* de George Orwell, quien trabaja para el Ministerio de la Verdad y prepara un diccionario de neolengua, cuya función es evitar que la gente use el lenguaje como medio de libertad intelectual. Se unen así ambas obras bajo un tema que mencioné como recurrente en este género: el de un estado totalitario que utiliza la tecnología para sus fines, en este caso manipular la realidad.

Aunque el personaje del cuento de Guzmán cree controlar la información suministrada a la máquina, cuya actividad, supuestamente, se reduce a analizar las cartas de simples ciudadanos, es la computadora quien comienza a controlar el gobierno

¹⁵ Este tipo de narratario se halla siempre fuera del universo ficcional creado por el texto. El narratario intradiegético (ausente en el cuento de Guzmán), por el contrario, está representado por algún personaje de ficción dentro de ese universo, el cual lee el escrito del protagonista o narrador autodiegético (propio de este cuento). La clasificación quedaría así: “*Narrador en relación a la diégesis* [...] *Autodiegético*: Narrador-héroe principal de la diégesis. [...] *Narratario* [...] 1. *Intradiegético*. Dentro del texto narrativo. Elemento de la diégesis. 2. *Extradiegético*. El lector” (Prada: 250-251).

y la realidad; y al adquirir esta inteligencia artificial, se convierte en enemigo del hombre, otro tema que ya mencioné y cuyo origen se puede encontrar en el mito de Frankenstein, en el castigo recibido por ese moderno Prometeo y sus epígonos que ahora desean atrapar el fuego de la ciencia y el conocimiento para jugar a ser Dios, como lo muestra una frase de este relato: “los inventores no saben bien lo que inventan” (Guzmán: 203). También aquí la narración tiene un tono similar a lo fantástico, por mantener el misterio sobre la verdad de lo sucedido, pero lo sobrenatural ni siquiera se insinúa, y en caso de que el protagonista no esté loco y sea cierto lo que nos cuenta, el mal no habrá surgido de poderes ajenos a la naturaleza humana, sino de su propia ciencia mal empleada:

Me ocurrió también preguntarme entonces cómo las simples cartas que unos hombres dirigen a otros, conjugadas entre sí, vistas en conjunto y como desde arriba, podían dar base al pronóstico de inmensos fenómenos supraterrástricos y de inminentes cataclismos interplanetarios. ¿O serían los hombres, al fin y al cabo, la verdadera causa: los fragmentos infinitesimales de la pasión destructora, derramados a todos los ámbitos del mundo mediante las cartas, y con foco en los frentes de combate? (Guzmán: 208)

Tras la catástrofe final, el desenlace del cuento es ambiguo, y mientras el personaje se sorprende ahora por no haber constatado el fin del mundo, el lector queda en libertad de dudar de la salud mental del narrador / protagonista y de decidir si lo vivido por él fue una experiencia real o imaginaria, pero en cualquier caso el autor ha logrado mantener la tensión narrativa por medio de recursos propios de la ciencia ficción:

Ante un Julio Torri jugueteón que propone en su minificción *La conquista de la Luna* (1917) cómo los conquistados selenitas imponen finalmente su cultura a los bárbaros humanos, tenemos otro texto que sorprende por su buena factura: *Cómo acabó la guerra de 1917*, de Martín Luis Guzmán (1917).

[...] el nivel alcanzado por Martín Luis Guzmán en la CF, al tener el exacto equilibrio entre propuesta científica y creación literaria, obteniendo la “suspensión de la incredulidad” del lector, sólo tendrá un seguidor similar que logra una propuesta literaria ambiciosa: Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato*; la cual es, al contrario del cuento de Guzmán, una novela en donde hay más espacio para crear el efecto de “extrañamiento” en la mente del lector (López Castro: 77).

En el siguiente capítulo, mi análisis de la novela de Fuentes, mencionada desde el título de esta tesis y en la cita anterior, le da la razón a López Castro, pues son numerosos los elementos que se combinan para crear ese extrañamiento al nombrar un mundo a la vez lejano y cercano para el lector. Por lo pronto, sigo con mi recorrido literario.

Hasta aquí me he referido a varios cuentos mexicanos, pero la novela, considerada siempre en nuestro continente como un género de gran importancia para la conformación de nuestra cultura, no tardaría en aparecer en la ficción científica. La crítica especializada le otorga este privilegio a *Eugenia: esbozo novelesco de costumbres futuras*, publicada en Mérida, Yucatán, en 1919, y escrita por Eduardo Urzáis.

Posteriormente, en 1934, sobresale otra novela: *El tío Juan*, de Francisco L. Urquiza. Este autor forma parte de los literatos con una larga trayectoria como participantes activos en la Revolución Mexicana, pues se inició como militar durante el gobierno de Madero, tras cuya muerte fue villista, se unió a Venustiano Carranza y después se dedicó a escribir. El protagonista de su narración es un científico agrarista que aumenta de tamaño al ingerir sustancias químicas, y entonces decide luchar contra el crimen, detener la guerra mundial y ayudar a las clases necesitadas haciendo cumplir los ideales de la Revolución. Con esta anécdota, Urquiza satiriza el movimiento revolucionario, el cual degenera en la creación de un partido único, pues como sucede en el cuento de Bioy Casares que comenté, las buenas intenciones se estrellan contra la testarudez humana. Y ese mismo año aparece una revista de corta vida, la primera dedicada a la ciencia ficción: *Emoción, magazine quincenal de aventuras*.

Un artista reconocido mayormente por su obra pictórica, y por haber formado parte del movimiento muralista al lado de Orozco, Siqueiros y Rivera, es Gerardo Murillo, más identificado por su seudónimo, Dr. Atl. Su interés creativo abarcó también

la literatura, y gracias a ello escribió dos novelas de ficción científica: *Un hombre más allá del universo* (1935) y *El Padre Eterno, Satanás y Juanito* (1938), así como el cuento “El hombre que se quedó ciego en el espacio” (1941).

Uno de los subgéneros más socorridos en la ciencia ficción es el de las historias de mundos paralelos; o dicho de otro modo, aquellas en las que el autor indaga no sólo sobre un posible futuro sino también sobre un pasado distinto, sobre lo que hubiera sucedido si, debido a uno o más factores específicos, la historia de la humanidad hubiera tomado un curso distinto; y un asunto que siempre ha sido muy atractivo para los creadores es la posibilidad de que la Alemania nazi ganara la Segunda Guerra Mundial. Las consecuencias de ello las podemos ver en obras como *El hombre en el castillo* (1962), de Phillip K. Dick, y *Fatherland* (1996), de Richard Harris. Lo mismo sucede en otra novela mexicana: *El réferi cuenta nueve*, escrita en 1942 por Diego Cañedo, seudónimo del arquitecto Guillermo Zárraga. Jugando con las posibilidades de una historia nacional alternativa, como la muerte de Porfirio Díaz el 5 de mayo de 1862, la narración llega hasta 1961, cuando México se encuentra dominado por el nazismo alemán, el cual ha construido campos de concentración en nuestro país y ejerce la censura sobre los libros contrarios a la ideología nacionalsocialista. Esto recuerda las palabras citadas de Dick con respecto a que el escritor futurista sigue “las ideas y las tendencias *de su propia sociedad*, a fin de ver a qué se parecerá el mundo del futuro si estos elementos se desarrollan y devienen dominantes”, pues en la época en que Cañedo escribió este relato, la victoria de los aliados parecía muy difícil; pero también demuestra una vez más que nadie puede predecir el porvenir con certeza.

Transcurrida la primera mitad del siglo XX, el territorio de la ficción científica siguió siendo visitado por escritores que hoy cuentan con un sitio muy importante en la historia de la literatura mexicana, pero cuya obra siempre ha sido estudiada

privilegiando sus rasgos propios de géneros distintos al que me ocupa, por lo que ligarlos a él es poco común, e incluso a algunas personas, dentro de las que se encuentran los propios especialistas en estos autores, les parece algo disparatado, pues:

[...] la tendencia general es no considerarlos como escritores de CF, o bien soslayar su actividad en el género. Como consecuencia de estos fenómenos culturales (desprecio del género, desinterés editorial, separación de ciencia y humanismo desde la escuela, etcétera) los jóvenes escritores, desde sus inicios, se ven apartados de la CF, género que nunca aparece en los estudios de literatura sino (y esto sólo ocasionalmente) hasta la universidad, siendo, por así decirlo, la literatura más cercana al joven, a su imaginación e idealismo y a su realidad cotidiana (Schwarz: 54).

Pienso que un buen escritor no da a conocer su obra con la intención de pertenecer a tal o cual género, sino con la de crear simplemente literatura; aunque al ser conocedor de la tradición anterior a él, inevitablemente sigue el camino trazado por los grandes maestros de alguna corriente, lo cual facilita a los críticos la clasificación de su obra. En todo caso, es muy afortunada la incursión de los autores mexicanos en la ciencia ficción, pues concuerdo con Schwarz al considerarla la expresión literaria de mayor actualidad en cuanto a su contenido.

Uno de estos escritores canónicos es Juan José Arreola, quien en su libro *Confabulario* (1952) reúne dos cuentos con una temática muy singular. “Baby H. P.” y “Anuncio”. Ambos imitan en su forma la estructura de un texto propagandístico, que busca atraer al lector hacia las bondades representadas por la adquisición de dos inventos científicos. En el primer caso se trata de una estructura de metal adaptable a los cuerpos de los bebés, la cual extrae energía de los movimientos de los pequeños y la convierte en electricidad disponible para su uso en los hogares. En el segundo, las muñecas Plastisex cumplen todas las fantasías del comprador, pues se promocionan como androides hechas a la perfección, sin los defectos de las mujeres de carne y hueso. Este supuesto optimismo esconde una ya mencionada característica de la mejor ciencia

ficción: su pesimismo y crítica mordaz hacia la sociedad de consumo, pues hay un fragmento en cada uno de estos cuentos en donde Arreola utiliza la ironía para mostrar cómo lo que el discurso del anunciante niega es la verdad:

Los rumores acerca de que algunos niños mueren electrocutados por la corriente que ellos mismos generan son completamente irresponsables. Lo mismo debe decirse sobre el temor supersticioso de que las criaturas provistas de un Baby H. P. atraen rayos y centellas. Ningún accidente de esta naturaleza puede ocurrir, sobre todo si se siguen al pie de la letra las indicaciones contenidas en los folletos explicativos que se obsequian con cada aparato (Arreola: 80-81).

[...]

Se dice que hemos creado una mujer tan perfecta, que varios modelos, ardientemente amados por hombres solitarios, han quedado encinta y que otros sufren ciertos trastornos periódicos. Nada más falso. [...] Desgraciadamente, no es fácil desmentir con la misma energía la noticia publicada por un periódico irresponsable, acerca de que un joven inexperto murió asfixiado en brazos de una mujer de plástico. [...]

Junto a los sociólogos que nos alaban por haber asestado un duro golpe a la prostitución [...], hay otros que nos acusan de fomentar maniáticos afectados de infantilismo (Arreola: 86).

Si bien es cierto que el humor usual de Arreola impide tomarse muy en serio estos cuentos e inclinarse por una lectura en sentido paródico, cabe recordar algo importante: el uso de la parodia por un buen escritor no significa un desprecio o intento por demeritar las cualidades del género transgredido,¹⁶ pues muy por el contrario:

La parodia inscribe la historia en el interior del mismo artificio literario. Sólo quien tenga un conocimiento de la serie en la que se inserta el texto paródico puede percibir en su integridad el efecto producido por el procedimiento. La parodia, por tanto, es una forma de crítica histórica. Si se sabe de un texto que es paródico, y no se conoce el modelo de tal parodia, se podría reconstruir el estilo parodiado, aunque el disfrute completo sólo se da si se ha leído también el texto objeto de la ironía (Domínguez Caparrós: 244).

El efecto paródico logra, con base en lo dicho por Domínguez Caparrós, la mejor comunicación entre el autor y su lector, pues une el acervo enciclopédico de ambos cuando los dos conocen el objeto parodiado y pueden identificarse en el nuevo texto.

¹⁶ Esta idea errónea podría darse por cierta si se hace una lectura superficial de la siguiente definición de parodia: "Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad. Es de naturaleza *intertextual*" (Beristáin: 391).

Durante el desarrollo de esta tesis retomo este asunto de la parodia, pues es muy importante en el corpus elegido de Carlos Fuentes. Y es ahora cuando paso al análisis del mismo. Siguiendo con el orden cronológico de las obras mexicanas de ficción científica, toca el turno al primer libro de Fuentes: *Los días enmascarados* (1954), el cual incluye el cuento “El que inventó la pólvora”. Hablar del primer libro de un autor longevo y prolífico, una vez transcurridos varios años desde su publicación, significa forzosamente hacer un análisis comparativo con otras obras suyas para definir el lugar exacto que ocupa dicha ópera prima. En el caso de Fuentes, esta idea la sintetiza muy bien Emmanuel Carballo:

Fuentes se encuentra reflejado de cuerpo entero en su obra y ésta se manifiesta en él a la menor provocación. Su adolescencia se sintetiza en *Los días enmascarados*, su juventud cabe entera en *La región más transparente*, la madurez da sus primeras señales en *La muerte de Artemio Cruz* y reclama sus derechos en *Cambio de piel* y, sobre todo, en *Terra nostra* y *Cristóbal Nonato*. Quien haya leído sus libros puede decir que conoce a Carlos Fuentes; y aquellos que lo tratan con atención están capacitados para vaticinar cuáles serán, o podrán llegar a ser, sus próximos trabajos.

[...] *Cuestiones estéticas*, la obra inicial de Alfonso Reyes, y *Los días enmascarados* constituyen productos similares: ambos son libros-proyectos-de-vida, ambos son libros-manifiestos de una manera muy precisa de practicar el quehacer intelectual (Carballo: 136).

Pasando de lleno al cuento que cierra este debut literario de Fuentes, su temática central se relaciona, como lo adelanté por medio de una cita anterior, con “la alienación del hombre consumidor dentro de nuestra sociedad” (Goligorsky: 78). Cabe recordar entonces la idea de este teórico con respecto a la fantasía satírica desarrollada por medio de esta temática, la cual asume contornos tan realistas que la ficción se confunde con el ensayo, como sucede al inicio de este relato:

Uno de los pocos intelectuales que aún existían en los días anteriores a la catástrofe, expresó que quizá la culpa de todo la tenía Aldous Huxley. Aquel intelectual –titular de la última cátedra de sociología, durante el año famoso en que a la humanidad entera se le otorgó un Doctorado Honoris Causa, y clausuraron sus puertas todas las Universidades–, recordaba todavía algún ensayo de *Music at Night*: los snobismos de nuestra época son el de la ignorancia y el de la última moda; y gracias a éste se mantienen el progreso, la industria y las actividades civilizadas.

Huxley, recordaba mi amigo, incluía la sentencia de un ingeniero norteamericano: “Quien construya un rascacielos que dure más de cuarenta años, es traidor a la industria de la construcción” (Fuentes, 1966: 83-84).

El lector acostumbrado a la ciencia ficción puede encontrar desde el principio de esta narración los motivos recurrentes que permiten ubicarla dentro del género, como la mencionada “catástrofe”, entendida no como uno más de tantos desastres naturales o provocados por el hombre a lo largo de la historia, sino como algo terrible y definitivo, que ha cambiado radicalmente la forma de vida de todos los seres humanos. A este indicador se suma el nombre de Aldous Huxley, pues su presencia se da y afecta la historia de dos modos distintos (además de que el narrador le echa directamente la culpa de lo que sucede), de acuerdo con algunas categorías teóricas de Gérard Genette. Se trata de un caso de *hipertextualidad*,¹⁷ desarrollada en dos vertientes. Cuando el amigo del narrador recuerda el libro *Music at Night*, el texto recurre a una hipertextualidad que se limita a hablar de otro texto;¹⁸ pero conforme va avanzando la historia, hay otro recurso hipertextual, una *transformación*¹⁹ que consiste en tomar como base para este cuento una novela que mencioné con anterioridad y la cual constituye una referencia obligada al hablar de las grandes obras de este género: *Un mundo feliz*, también de Huxley.

En un tono más humorístico e hiperbólico, el cuento retoma elementos de la novela para presentarnos un futuro deshumanizado donde la esencia del hombre radica en consumir antes de ser. Han desaparecido las emociones, las artes, los libros y todo vestigio de la cultura, y los habitantes de las grandes ciudades han sido condicionados

¹⁷ “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto* [...])” (Genette: 14)

¹⁸ “Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles, ‘habla’ de un texto (*Edipo Rey*))” (Genette: 14).

¹⁹ “Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta el término de una operación que calificaré [...] como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo” (Genette: 14).

para ser más felices entre más posesiones materiales adquieran y más rápido las sustituyan por otras. Cito un fragmento de la novela para ver uno de los principios rectores de la nueva sociedad:

“La Civilización es la Esterilización”, solía decirles, e “Id en mi estreptococo alado hasta Bambury-T, para ver mi cuarto de baño niquelado con su W. C.”, como si fueran niños. [...] Miren estos vestidos. Esta basta lana no es acetato. ¡Y cuánto dura, cuánto! Y si se rompe hay que arreglarla. Pero yo soy una Beta: trabajaba en la Sala de Fecundación; nadie me había enseñado nada de esto. No era asunto mío. Además, no estaba bien arreglar la ropa. “Tiradlos cuando están rotos y comprad otros nuevos”. “Cuanto más remiendo, más pobre me siento”. ¿No es así? Remendar es antisocial. Pero todo es diferente aquí. Es como vivir entre locos. No hacen más que locuras (Huxley: 106).

El narrador/protagonista del cuento da a conocer los sucesos que lo han llevado a vivir su situación actual, donde la ideología dominante en el mundo es muy similar a la expresada por el personaje de la cita anterior. Si bien antes era común desechar artículos viejos y cambiarlos por nuevos, muchas veces por seguir una moda más que por verdadera necesidad, un día empezó a ocurrir lo inesperado: los objetos de uso común comenzaron a desintegrarse sin explicación alguna. Esta singular anécdota que, una vez más y como ha sucedido en otros relatos que he analizado en páginas anteriores, podría parecer fantástica,²⁰ cobra sentido al verla como el resultado del capitalismo llevado al extremo, del avance del progreso hacia una meta de bienestar económico y poder adquisitivo como único estado deseable. En la siguiente cita, donde los consumidores se lanzan a las tiendas para reponer sus objetos perdidos, resalto en cursivas esta explicación para el extraño fenómeno:

La invasión de esa tarde a las tiendas de ropa y muebles, a las agencias de automóviles, resulta indescriptible. *Los vendedores de coches –esto podría haber despertado sospechas– ya tenían preparado el Modelo del Futuro, que en unas cuantas horas fue vendido por millares. (Al día*

²⁰ Curiosamente, hay un cuento de José Saramago con una historia muy similar, titulado “Cosas” e incluido en su libro *Casi un objeto* (1983); pero en este caso, aunque del mismo modo todas las cosas comienzan a desaparecer, el desenlace sí permite incluirlo dentro de lo fantástico, y al mismo tiempo se le puede hacer también una lectura alegórica: la de la pérdida de valores y cosificación del ser humano.

siguiente, todas las agencias anunciaron la aparición del Novísimo Modelo del Futuro, la ciudad se llenó de anuncios *démodé* del Modelo del día anterior –que, ciertamente, ya dejaba escapar un tufillo apolillado–, y una nueva avalancha de compradores cayó sobre las agencias.) (Fuentes, 1966: 87)

La velocidad frenética con que son fabricados e inmediatamente destruidos infinidad de artículos, en pos de la rápida compra de otros nuevos, es algo que puede parecer irreal en una primera lectura, pero este recurso hiperbólico tiene como función reforzar la ya mencionada sátira de una sociedad del futuro y su forma de vida, una característica con la que siempre ha contado la mejor ficción científica sin necesidad de echar mano de grandes adelantos tecnológicos. Incluso esa forma de vida no es algo ubicado a mucha distancia dentro de un posible porvenir, sino un rasgo propio de la humanidad del presente. Un autor que nos habla de algo semejante es Néstor García Canclini, para quien los viejos conceptos rectores de la vida en la comunidad, como son la identidad, el territorio nacional, las expresiones de lo popular, la Iglesia o el Estado han perdido fuerza ante la globalización y el libre mercado, por lo que ahora la idea de ciudadanía ha sido sustituida por la de “sociedad de consumo”:

La globalización supone una interacción funcional de actividades económicas y culturas dispersas, bienes y servicios generados por un sistema con muchos centros, en el que importa más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales se actúa. [...] desde que se desvanecieron los relatos emancipadores que veían las acciones presentes como parte de una historia y búsqueda de un futuro renovador, las decisiones políticas y económicas se toman siguiendo las seducciones inmediatas del consumo, el libre comercio sin memoria de sus errores, la importación atropellada de los últimos modelos que lleva a recaer, una y otra vez, como si cada una fuera la primera, en el endeudamiento y la crisis de la balanza de pagos. [...] en esos vastos “suburbios” que son los centros históricos de las grandes ciudades, hay pocas razones para estar contentos mientras lo que llega de todas partes se ofrece y se disemina para que algunos tengan e inmediatamente olviden (García Canclini: 32-33).

Lo anterior se relaciona con lo dicho páginas atrás sobre la fugacidad del mundo conocido por el hombre contemporáneo en el transcurso de su vida. Sabedor del pequeño sitio que ocupa en la inmensidad del cosmos, el ciudadano común ha sustituido el sentido de trascendencia por el afán de posesión. La moda y la vigencia de los

productos son tan cambiantes como el conocimiento sobre la naturaleza del universo, a cuya longevidad se opone una irremediable sensación de finitud y un intento de llenar, con la adquisición de objetos perecederos, los enormes vacíos siderales.

Por su parte, Zygmunt Bauman llama “modernidad líquida” a la época contemporánea, considerada por otros autores como “postmodernidad”, y afirma que una de sus características es “el ejercicio cotidiano de fugacidad universal”, dentro del cual todo es perecedero y sustituible, tiene una fecha de caducidad, de muerte. Todas las cosas son sobrantes, prescindibles y superfluas. “Los objetos útiles e indispensables de hoy son, casi sin ninguna excepción, los desechos de mañana” (Bauman: 45). Y es el mañana lo que obsesiona a los autores de ciencia ficción.

Hay otros rasgos de similitud entre la novela de Huxley y el cuento de Fuentes. En la primera, el sentimiento religioso ha desaparecido en el hombre civilizado, y es un personaje histórico (Henry Ford, el inventor del automóvil) quien ocupa el lugar de la divinidad. En el segundo, también la industria automotriz se muestra como la principal provocadora de las acciones, como se ve en la cita anterior, pues en esa misma página se cuenta cómo, justo antes de la venta vertiginosa, en plena calle quedaron inservibles “Fords Modelo T, carcachas de 1909, [...] vehículos pasados de moda”.

La naturaleza de ambos protagonistas es similar. Los dos son seres extraños para el mundo en que les tocó vivir, al no compartir las ideas imperantes en la nueva civilización. En contraparte con esa realidad fría y carente de emociones, en ambos se presenta su pasión por la literatura como un tesoro rescatado de las cenizas de un pasado mejor. John, el Salvaje del *Mundo feliz*, cita siempre algún fragmento de sus lecturas de Shakespeare, pues incluso el título original de la obra, *Brave New World*, está tomado de *La tempestad*. El innominado protagonista del cuento de Fuentes, por su parte, también recupera algo de la vieja cultura, la cual le parece obsoleta a un régimen de

vida que se jacta de ser moderno y civilizado; y al citar a continuación las palabras de este personaje dentro de sus nostálgicas reflexiones, recalco una vez más el carácter humanista de mi género de estudio:

¡Qué gusto! En mi sótano encontré un libro con letras impresas; es *Treasure Island*, y gracias a él, he recuperado el recuerdo de mí mismo, el ritmo de muchas cosas... Termino el libro ("Pieces of eight! Pieces of eight!") y miro en redor mío. La espina dorsal de los objetos despreciados, su velo de peste. ¿Los novios, los niños, los que sabían cantar, dónde están, por qué los olvidé, los olvidamos, durante todo este tiempo? ¿Qué fue de ellos mientras sólo pensábamos (y yo sólo he escrito) en el deterioro y creación de nuestros útiles? (Fuentes, 1966: 92)

Ante la imposibilidad de cambiar la situación mundial, la realidad que no los satisface, los protagonistas de ambas historias deciden retirarse a un lugar apartado, para seguir sus vidas sin contacto alguno con la deprimente civilización. Mientras para el personaje de Huxley hay un desenlace trágico, el relato de Fuentes tiene un final abierto, sin que se sepa el destino final del narrador, pues lo último que nos cuenta es su alegría al lograr encender una fogata con los medios más rudimentarios. Es por ello que el título hace referencia a un hombre que ve hacia el pasado, anhelando un tiempo anterior al alud de la tecnología, por lo cual tiene que volver a recorrer, en su mundo particular, los primitivos inventos de la humanidad. Y es así como Fuentes se suma, desde sus inicios literarios, a la tradición de la antiutopía desarrollada por la ciencia ficción universal:

En síntesis, como en *La guerra de las salamandras* de Karel Čapek, se describe una humanidad más preocupada por su confort, que por su progreso armónico. El destello azul del hongo atómico en "El que inventó la pólvora" es la única salida posible para un mundo que tardó un año escaso en degradarse por completo.

A diferencia de lo ocurrido en otros países, la ciencia ficción (CF) en México ha tardado en buscar su lector y espacio ideales, y todavía es un género poco reconocido y menos estudiado. Sin embargo, "Anuncio" de Juan José Arreola y "El que inventó la pólvora" marcan con exactitud las características que esta forma narrativa había de adoptar entre los escritores mexicanos (Ruiz: 223-224).

Debían ser autores como Arreola y Fuentes quienes marcaran el camino a seguir, pues mientras el canon se empeña siempre en privilegiar unos géneros por encima de otros, los buenos escritores saben que todas las corrientes literarias son igualmente útiles para

desarrollar buenas historias, y también es importante que estos creadores mexicanos unieran la ciencia ficción, género ligado a los problemas sociales y comprometido con su tiempo y su visión de la realidad, a su particular sentido del humor, como contrapeso a la difícil situación política y económica del país.

Una vez transcurrida la mitad del siglo XX, la ficción científica había ya obtenido carta de naturalización en México, aunque seguía siendo del dominio exclusivo del género masculino. Es algo curioso que esto sucediera en nuestro país al igual que en el extranjero, a pesar de haber sido, como ya expliqué, una mujer (Mary Shelley) su gran iniciadora. Pero esto se fue equilibrando con el surgimiento de varias escritoras, como María Elvira Bermúdez, quien entre el 67 y 68 incursionó en este género literario con algunos cuentos. Lo mismo hicieron Marcela del Río, con *Cuentos arcaicos para el año 3000* (1972), y Manú Dombierer, con la colección de relatos *La grieta* (1978). En cuanto a la novela, la misma Marcela del Río publicó, en 1974, *Proceso a Faubritten*, una historia que conjunta temas como el nazismo, la bomba atómica y la inmortalidad, y que le valió a su autora una carta de felicitación de Ray Bradbury, y que Juan José Arreola la calificara como “la más tremenda y feliz apocalipsis montada por autor mexicano sobre la escena del mundo” (Arreola en del Río: cuarta de forros). El avance del siglo mostró así que en nuestro país ya no había distinciones de sexo (lecturas y escrituras más apropiadas para el hombre y la mujer, como se consideraba en otros tiempos) ni géneros o temáticas ajenos a los escritores mexicanos (asuntos alejados del tan defendido “nacionalismo”):

Lo que antes era coto de cacería para hombres anglosajones o norteamericanos [...] se diversifica, es decir, se enriquece en la pluralidad de la creación. [...]

La influencia de la CF escrita por mujeres en México se dio de inmediato en la década de los setentas [...] Hablar de CF femenina me parece un término peyorativo: sólo existen dos tipos de CF, así como dos tipos de literatura: la buena o la mala. Para fines académicos, sin embargo, es pertinente dar realce al cambio de un género dominado por hombres a otro más cercano a la literatura sin distinciones de raza y sexo que quizá sea la de fin de siglo XX (López Castro: 115).

Además de la visión cosmopolita de la literatura contemporánea, hay algo que como lector siempre he apreciado, sin ninguna intención de demeritar los llamados “estudios de género”, y a lo cual la crítica ha llamado “travestismo literario”. Me refiero al hecho de no basar nuestra apreciación de una obra en su posible recreación de todo un universo masculino o femenino de acuerdo con el sexo del autor; pues así como un hombre puede crear el personaje femenino más completo y dar cuenta de los más complejos elementos de su vida (basta recordar *Madame Bovary* de Gustave Flaubert), una mujer puede escribir una historia ubicada en algún contexto considerado exclusivo del hombre, como hizo la propia Mary Shelley al darnos a conocer la vida del científico Víctor Frankenstein; y en su novela, las problemáticas presentadas, más que masculinas o femeninas, son ante todo humanas, incluso para el monstruo creado mediante el mal uso de la ciencia.

Los ochentas marcaron un auge para la ciencia ficción mexicana, con obras de jóvenes nacidos en los cincuentas y sesentas, como los libros de cuentos *Vértigos y barbaries* de Irving Roffé, *Puerta a las estrellas* de Lauro Paz Luna, *Final de cuento* de Guillermo Lavín, *Absurdo concursante* y *Breve eternidad* de Federico Schaffler, *Escenas de la realidad virtual* de Mauricio José Schwarz y *Miriada* de Gabriel Trujillo Muñoz, y las novelas *Los mismos grados más lejos del centro* de Gabriel González Meléndez, *Tiempo lunar* de Mauricio Molina, *Que Dios se apiade de nosotros* de Ricardo Guzmán Wolffer y *La primera calle de la soledad* de Gerardo Horacio Porcayo.

En 1984, el Gobierno del Estado de Puebla y el CONACYT crearon el Concurso Nacional Puebla de Ciencia Ficción, se realizaron varios congresos de escritores dedicados al género y nació la AMCYF, Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía. Los cuentos ganadores de las diferentes ediciones de dicho concurso fueron

reunidos en el libro *Principios de incertidumbre. Premio Puebla de Ciencia Ficción 1984-1991*, coeditado por las mismas instituciones organizadoras del certamen y la Comisión Puebla v Centenario. Varios de los escritores galardonados aparecerían también, junto con otros autores, en las tres antologías colectivas de cuentos tituladas *Más allá de lo imaginado I, II y III*, publicadas por el Fondo Editorial Tierra Adentro del CONACULTA entre 1991 y 1994.

Los relatos incluidos en *Principios de incertidumbre* reúnen las cualidades literarias necesarias para ser considerados justos ganadores entre la gran cantidad de textos enviados al certamen. Sin embargo, también hubo un caso un tanto raro durante el desarrollo del Concurso Puebla. En 1986, Arturo César Rojas participó con el cuento “El que llegó hasta el metro Pino Suárez”, pero sólo obtuvo mención honorífica, al igual que otros escritores, porque el jurado declaró el concurso desierto. Sin importar ya los motivos por los que haya sido dejado fuera, este cuento, tras su publicación, se impuso en el gusto de los lectores aficionados a estas historias; y ahora lo saco a colación porque me parece que tiene detalles interesantes y sirve para agregar algo más en torno a los conceptos teóricos de Umberto Eco.

El lector modelo (como lo llama Eco) de ficción científica debe reconocer los tópicos del género, los motivos recurrentes que se han esparcido en los relatos anteriores y han forjado la identidad de este tipo de discurso. Retomo entonces uno de ellos, el del futuro antiutópico en el cual nuestro planeta, o al menos una parte de él, se encuentra sumido en el deterioro total, a causa de una guerra nuclear, una catástrofe ambiental o cualquier otro desastre provocado por la ineptitud humana. Cuando esto sucede en algún país o ciudad plenamente reconocibles por el lector, se da de nuevo el juego de asociaciones entre el mundo efectivo y el mundo posible (también términos de Eco ya explicados). Pongo como ejemplo de ello un fragmento del cuento de Rojas, en el cual,

un lector que conozca la Ciudad de México sufrirá una mezcla de familiaridad y extrañeza, pero si su cooperación interpretativa es acertada –o feliz, como la define Eco–, sabrá ubicarlo dentro de la ciencia ficción:

[...] le llegué a esa especie de panteón con techo que antes se llamaba La Merced [...] pero que ora apesta miles de veces peor por los miles de cadáveres de perros y de gentes. [...]

Y le entré hasta abajo, al ex andén del metro, y apenas me fijé en el calor que estaba haciendo, [...] casi tan fuerte como el calor que estuvo haciendo en aquellos meses de la Bronca Final, [...] y se me vino a la cabeza una película en que el bato se escapa de unos simios bien picudos y al final se esconde en un metro y se da cuenta de que ese metro es su metro y que el mentado futuro los otros hombres lo mandaron por un tubo. [...]

Pero yo ya sé que no hay futuro ni hay presente ni hay nada [...] (Rojas: 164-165).

Con el protagonista/narrador de este cuento, un personaje definido como “chavo banda”,²¹ sucede también lo que explica Eco. Al recorrer su ciudad y hallarla destruida, recurre a su enciclopedia particular para relacionar el paisaje con algo conocido, y entre sus cuadros intertextuales encuentra una escena de una película que forma parte de la saga de *El planeta de los simios*, la cual seguramente vio en su niñez. Y esto demuestra que el mundo contemporáneo es una amplia red de ideas y sucesos intercomunicados, donde –como afirma Kagarlitski, de quien ya comenté sus ideas– todos los problemas universales afectan hasta el último rincón del planeta; pero a la vez se puede escribir una obra literaria que muestre la huella del arte con rasgos mexicanos bien definidos y también de discursos diversos:

“El que llegó hasta el metro Pino Suárez” es una especie de unión entre la narrativa de la onda (Agustín, Sainz), con su caló lumpenproletario y su tono directo a la hora de enjuiciar la realidad, y la ciencia ficción posapocalíptica. Pleno de seres marginales, punkero y delirante, el relato de Rojas se apropia de los escenarios miserables de la ciudad de México después de un bombardeo nuclear y habla, desde la perspectiva de los supervivientes, sobre

²¹ Sobre este grupo juvenil, José Agustín afirma lo siguiente: “Las bandas, como antes las pandillas, tenían al barrio como territorio sagrado, las calles eran lo único que poseían y muchos de los pleitos ocurrían a causa de las expediciones invasoras de otras bandas [...]; había diversos gustos y clases de chavo: rockers, metaleros, punks y salseros [...] Casi todos venían de familias miserables con incontables problemas y mucha violencia, por lo que los niños salían de casa lo antes posible” (109). Estas palabras se relacionan fácilmente con lo dicho por Schwarz en el sentido de que la ciencia ficción es el género más cercano a los problemas de la juventud, de ese numeroso grupo de habitantes del mundo que por su edad probablemente vivirán una realidad similar a la presentada por los relatos de anticipación.

los temas de siempre: el amor, la vida, la muerte, en tono cínico y festivo, desesperanzado y agresivo a la vez. Historia de Teseo en pos de Ariadna, en lucha de los minotauros salvajes de su entorno. Narración que le debe tanto a las letras de las canciones de Jaime López y Alejandro Lora como al ascenso de las bandas juveniles al estilo de *Mad Max* en las metrópolis contemporáneas [...] (Trujillo Muñoz, 1995: 228-229)

La unión de elementos, no sólo literarios sino de diversa índole, mencionados en esta cita, da muestra de la heterogeneidad de la literatura contemporánea, donde no sólo se hurga en la alta cultura como fuente intertextual, sino también en referencias a la cultura popular y diferentes discursos artísticos, recurso que también se desarrolla a plenitud en *Cristóbal nonato*, como lo hago notar en mi posterior análisis de esta obra tan extensa como rica en contenido.

A la década de los noventas pertenecen dos novelas que comento brevemente en el siguiente capítulo, en forma complementaria al análisis de la novela de Fuentes ubicada como el objeto central de mi investigación, por compartir algunas características similares con esta última. Se trata de *La destrucción de todas las cosas* (1992), de Hugo Hiriart, y *La leyenda de los soles* (1993), de Homero Aridjis. Por lo pronto, para ubicarme ya en la literatura mexicana del siglo XXI y dar fin al presente apartado, analizaré “El robot sacramentado”, aparecido como relato inédito de Fuentes en su libro recopilatorio de textos fantásticos y similares titulado *Cuentos sobrenaturales* (México: Alfaguara, 2007).

Para comprender esta historia, es necesario tener conocimiento de los distintos géneros literarios que constituyen su hibridez y están unidos en una forma sencilla pero ingeniosa para hacer divertida la anécdota. La narración comienza describiendo la vida eterna en el Cielo y la situación actual de Adán y Eva, cansados de su celebridad y deseando poder vivir en el anonimato. Además de satirizar las viejas y famosas promesas de salvación por parte de la Iglesia Católica a cambio de contribuciones materiales (“el principal atractivo turístico [...] del Paradiso Package Tour, que tan

buena entrada en divisas le daba [...] al Vaticano”; Fuentes, 2007: 110), Fuentes parodia un género que no debe confundirse con lo fantástico, y al que pertenecen la propia Biblia y otros relatos religiosos como las vidas de los santos, lo “maravilloso cristiano”:

[...] es decir, aquel tipo de narración de corte legendario y origen popular en el que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (su desenlace se debe a una intervención divina). En este tipo de relatos, lo aparentemente fantástico dejaría de ser percibido como tal puesto que se refiere a un orden ya codificado (en este caso, el cristianismo), lo que elimina toda posibilidad de transgresión [...] (Roas: 13).

Por cierto que semejantes relatos pueden ser leídos como ficciones pero quien así lo hace se ubica fuera del horizonte espiritual del que han nacido. Dentro de ese horizonte, en el mundo piadoso de la *imitatio*, el milagro no trastorna la seguridad de nadie aun cuando se trate de una lucha con el diablo y aunque éste asuma la forma de un dragón que amenaza a la Virgen [...] (Reisz: 199).

Los relatos aludidos son “verdaderos” para todo creyente, como bien se explica en la cita, mas cabe agregar lo siguiente: los textos religiosos deben ser apreciados como literatura por quienes nos dedicamos al estudio de esta última, y por ello hay una frase de Borges (quien consideraba que todo lo sobrenatural era fantástico, pues tenía una visión genérica distinta a las posteriores teorías de especialistas como Todorov, sus seguidores y detractores) que siempre me ha parecido muy acertada, y que no debe interpretarse como una opinión despectiva sino como un elogio, pues afirmaba que “la Biblia es el mejor libro de literatura fantástica”.

Vuelvo al segmento del cuento de Fuentes donde continúo ahora mi estudio. Acto seguido, el espacio en blanco dentro de la página marca no sólo un cambio de focalización narrativa hacia otro lugar y personajes, sino también que ahora el cuento se ubica en la ciencia ficción. En contraparte a deshumanizar a las personas, como sucede en “El que inventó la pólvora”, este género ha tenido siempre como una de sus principales temáticas la humanización de los seres artificiales, la cual surge desde la

primera novela del género: *Frankenstein* de Mary Shelley. Posteriormente, el tema ha sido tratado en otras obras como *El hombre del bicentenario*, de Isaac Asimov, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Phillip K. Dick (novela adaptada por Ridley Scott en la película *Blade Runner*), y “Los súper juguetes duran todo el verano”, cuento de Brian Aldiss que Steven Spielberg convirtió en el filme *Inteligencia artificial*. Una anécdota semejante se presenta en el relato que estoy analizando, cuando un grupo de científicos de diferentes países decide crear una nueva generación de robots, llamada “Cratilo” y la cual, además de servir para las diversas actividades prácticas a las que han estado acostumbrados sus antecesores, pueda dedicarse a reflexionar sobre temas de mayor trascendencia y evitarle así esfuerzos al ser humano al resolverle más problemas que le quitan mucho tiempo:

Todos obtuvieron lo que quisieron: aptitudes físicas, los japoneses; coherencia lógica, los franceses. Pero la novedad fue la programación germana, obtenida mediante aparatos aceleradores de las partículas y ciclotrones de cada robot: la nueva generación de robots actuaría en las áreas de los verbos infinitivos, ser y estar, desear, nacer, vivir, morir, trascender. Ontorobots, Teleorobots, Axiorobots: todos estos nombres se barajaron a medida que la nueva generación era fabricada de la misma manera que se enseña a un niño a manipular y reconocer objetos, a caminar y a hablar, pero esta vez con una función metafísica, trascendente, ulterior (Fuentes, 2007: 111).

El hecho de mezclar el aspecto religioso y el científico es algo que actualmente no resulta extraño tanto en el mundo real como en la ficción. Con respecto al primero, algunos documentales transmitidos por el Discovery o el History Channel nos hablan de teorías revolucionarias y de conceptos como “la partícula de Dios” (la posible existencia de la parte más pequeña del mundo subatómico y que sería la responsable de todos los acontecimientos del universo) y “el gen de Dios” (el cual actuaría en nuestro cerebro como el origen mismo del sentimiento religioso en todo ser humano, y ha prolongado la eterna discusión sobre la existencia o no del Creador, pues mientras algunos piensan que este último sería el encargado de hacer funcionar dicho gen como un mensaje a la

humanidad para hacerle saber de su presencia, otros consideran que la idea de un ser superior quedaría explicada y reducida a un mero fenómeno biológico). En lo que concierne al segundo caso, continuó con la trama del cuento.

En el tercer fragmento, tras otro espacio en blanco, los robots son mandados al espacio exterior, y es allí donde empiezan a tener inquietudes humanas, lo cual es observado por el mismísimo Dios, confundiendo en este punto el cosmos y el Cielo como un mismo espacio ultra-terrenal. Esto, que parecería una incoherencia genérica de acuerdo con lo que he explicado en cuanto a las dos primeras partes de este cuento, no es algo que Fuentes se saque de la manga, sino que responde, también en sentido paródico, a una variante del género por mí estudiado y conocida, de acuerdo con los teóricos, como “ciencia ficción teológica”, la cual consiste en la inclusión de un fuerte carácter religioso como contraparte a la ciencia contenida en este tipo de ficción:

La divinidad, la teología y la CF se han cruzado varias veces: Porcayo, en su novela *La última calle de la Soledad* no sólo toca el mundo ciberpunk,²² sino la CF teológica [...] Tanto *El juicio de Dios: anticipación proletaria en un acto* [obra de teatro presentada en 1931 por Germán List Arzubide] como la moderna CF ciberpunk tienen como nexo el interés de develar lo divino ante los ojos del materialismo técnico, ante el raciocinio del hombre común [...] Finalmente, es el propósito que llevó a las aulas universitarias al joven Kurt Vonnegut Jr.: “En mis días de estudiante de química, yo era bastante tecnócrata. Pensaba que los científicos acorrarían a Dios y le tomarían una fotografía a todo color a más tardar en el año 1951”, y es el *leit motiv* de la corriente CF teológica hasta nuestros días (López Castro: 78-79).

Dentro de los rasgos humorísticos de este cuento, los robots comienzan a sentir hambre, no como una necesidad biológica incongruente con su cualidad de máquinas, sino como un acto de gula contagiado por los seres humanos, con lo cual Fuentes satiriza las diferentes nacionalidades que intervienen en el proyecto espacial; pues al haber sido la

²² En cuanto al término “ciberpunk”, el mismo autor lo define de la siguiente manera: “Ciberpunk. Vanguardia criolla, avecinada en las fronteras de la especulación científica en la cual se vislumbra ya un futuro en donde el hombre mejore sus primitivos sentidos y reflejos gracias a aditamentos electrónicos, *hardware* en estado sólido conviviendo de tal suerte que el proceso de comunión entre hombre y máquina se perfeccione hasta convertir el uno en el otro.” López Castro: 63.

iniciativa española la encargada de proporcionar los víveres, los robots se atracan de jamones, salchichas, guajolotes, cerveza, quesos y demás deleites gastronómicos. De aquí pasan a considerar el punto central que une esta historia con las demás obras que mencioné con respecto a la temática del deseo de poseer humanidad por parte de un robot:

Y la rebelión llegó a su cúspide cuando 14921992 les dijo a sus robots colegas, el alemán 15171871, el inglés 10661215 y el francés 04961789, definidos desde ya por sus apetitos culinarios, que había algo peor que negarles la sensualidad y la gula, y era darles sólo números impersonales, negarles... –la palabra emergió explosiva– *nombres*, nombres *propios*, no números, como si fueran cosas, mercadería, fichas técnicas... (Fuentes, 2007: 14).

Es aquí donde se relaciona la historia contada con el epígrafe tomado del “Cratilo” de Platón: “¿Qué es primero? ¿El nombre, o la cosa?” (Fuentes, 2007: 107) La respuesta, que particularmente corresponde a este cuento, la da el propio Dios al final de la narración, como comento más adelante. Por lo pronto, los miembros de esta generación, llamada precisamente “Cratilo”, discuten el asunto de los nombres: el robot alemán dice que el nombre es un concepto que acompaña una imagen individual, el francés lo considera sólo una convención, y el protagonista, 14921992, piensa que el nombre es la esencia de lo que nombra.

Después de varias peripecias como su llegada al Cielo, su plática con el Ser Supremo (quien en realidad se muestra como un personaje poseedor de la vulnerabilidad humana al considerarse a sí mismo muy alejado de la omnipotencia por necesitar ayuda para hacer todas las cosas) y su búsqueda de Adán y Eva a petición de Dios Padre, los robots finalmente encuentran a la pareja original (por ser los únicos que no tienen ombligo, dato elemental de identidad para estos seres artificiales dotados de tanta inteligencia), la cual se hallaba escondida en búsqueda de anonimato. Es así como estas máquinas casi humanas se hacen acreedoras a un premio divino:

Sabemos razonar porque aprendimos igual que los niños, poquito a poco. Los robots hemos tenido infancia. Ni tú, Señor, ni Adán ni Eva la tuvieron. Nos parecemos más a los hombres que ustedes.

– ¿Qué puedo darles en recompensa?

– Un nombre –dijo el francés 04961789, pensando secretamente en Balzac, gran nombrador de hombres, en Hugo, gran nombrador de cosas, y en Mallarmé y la pureza de las palabras de la tribu.

–Y no sólo un nombre, sino la ceremonia que lo convalida –dijo 14921992 convalidando él mismo su cultura ancestral–. Queremos ser bautizados.

[...] 14921992 se llamó desde entonces “Cristóbal” y 04961789 se reveló como “Jeannette” (Fuentes, 2007: 117, 119).

En la cita anterior se puede ver de nuevo, como en “El que inventó la pólvora”, la función de la literatura dentro de la narración para humanizar a los personajes. Además, el número y nombre del protagonista son una clara alusión a Colón y el quinto centenario de su llegada a lo que posteriormente sería América. Esto no sólo recuerda el poema citado de Neruo (“¿Quién será, en un futuro no lejano, / el Cristóbal Colón de algún planeta?”), sino que es una temática recurrente en la obra de Fuentes, como se puede ver en *El espejo enterrado* (ensayo que contiene el capítulo “1492: el año crucial” y fue publicado precisamente en 1992, año de ese famoso quinto centenario) y como hilo conductor de la trama de *Cristóbal nonato*, cuya historia se ubica en esa segunda fecha. De esto y más detalles me ocupó en el siguiente capítulo; por lo pronto sólo mencionaré que entre esta novela y “El robot sacramentado” se presenta un caso de “intratextualidad”, la cual es definida por José Enrique Martínez Fernández:

Hablo de intratextualidad cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La “obra” es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero “tejido” (Martínez Fernández: 151-152).

Continuando con el final del cuento, las máquinas logran tal humanidad que hasta Adán y Eva la reconocen plenamente; y una vez todos satisfechos con los nuevos nombres, los personajes concuerdan en que “Un nombre es sólo una aproximación a la naturaleza

de las cosas” (Fuentes, 2007: 118). Sin embargo y como ya anticipé, es Dios, con el acostumbrado poder creador de su palabra, quien da la sentencia más importante: “–En verdad os digo que afortunadamente aún existe una gran diferencia entre quienes fabrican robots y quienes los imaginan” (Fuentes, 2007: 119).

En el “Cratilo” de Platón, Sócrates conversa con Hermógenes y con el personaje que da nombre al texto acerca del origen y naturaleza de los nombres, con lo cual se instruye al lector sobre el uso del lenguaje en la vida real; pero lo que se puede advertir en la frase divina que cierra el cuento es una característica exclusiva del lenguaje literario, que nombra las cosas existentes dentro de su propio mundo de ficción y no tiene referentes en el universo extra-textual. Es decir, la diferencia entre “fabricar robots” e “imaginar robots” es lo mismo a lo que se refiere Eco con la ya comentada distinción entre “construir un mundo” y “nombrar un mundo”. Consciente de ello, Fuentes remarca así el carácter ficcional de su narración.

Termino así mi recorrido cronológico por la historia de la ciencia ficción en México y algunos otros países de Latinoamérica, entendiendo que lo he hecho a grandes rasgos, pues siempre quedarán autores, obras y aspectos de los que se podría realizar un estudio más profundo. Y paso entonces al siguiente capítulo, dedicado a la novela elegida como objeto central de esta investigación.

2.1 La novela de Fuentes como relato de anticipación

Hablar de aniversarios, conmemoraciones o cualquier asunto semejante puede ser una simple costumbre de redondear cifras en torno al cumplimiento de una fecha que se celebra, o lo que se juzgue conveniente hacer, sin preocuparse mucho del porqué; o bien puede ser un motivo para una reflexión más profunda, para un análisis que nos lleve a entender las consecuencias del curso de la historia para nuestra formación, buena o mala, como seres humanos y para la construcción de este mundo que nos ha tocado habitar pero al cual también hemos transformado.

En relación con lo anterior, un hecho histórico que no se ha puesto en duda es que Cristóbal Colón, al frente de sus naves y su tripulación, pisó la tierra firme de lo que a la postre sería el continente americano el 12 de octubre de 1492. Quinientos años después, diferentes países, principalmente España y los que otrora fueran sus colonias, esperaban la llegada de 1992, cuando se cumpliría lo que se había dado en llamar el Quinto Centenario... pero aquí aparece la duda surgida de las discusiones mantenidas por medio de argumentos diversos: ¿quinientos años de qué?, ¿del descubrimiento de América?, ¿de su invención?, ¿del encuentro de dos mundos? (motivo para celebrar el nacimiento de una nueva raza), ¿del exterminio de la forma de vida de las civilizaciones prehispánicas? (razón para lamentarse); son varias posibilidades ligadas a la naturaleza de la evolución humana, la cual puede ser entendida no sólo rastreándola en el pasado, sino también imaginando su posible futuro, tema de especial interés para la ciencia ficción, para la obra de Carlos Fuentes y para el caso específico de la novela elegida para esta tesis.

Cristóbal nonato narra los sucesos acontecidos en un posible futuro para México. Publicada en 1987, un lustro fue suficiente para la imaginación del autor, quien ubica la historia entre el 6 de enero y el 12 de octubre de 1992, más pequeñas alusiones a años anteriores, pues sin el pasado no se puede entender el porvenir. Aquí cabe hacer una primera aclaración para defender mi idea, compartida por varios críticos, de que esta novela es una historia de ficción científica: algún lector podría objetar el poco tiempo transcurrido entre su escritura y el año en que supuestamente ocurrirá lo narrado; no porque alguien sea tan ingenuo para exigirle un valor de verdad a los personajes ficticios y sus acciones, los cuales son obviamente una invención literaria; pero sí ha sucedido con las narraciones de este género (el relato de anticipación) que algunas personas puedan esperar pacientemente la fecha señalada para observar el mundo con detenimiento y comprobar si en la vida real se han cumplido o no las profecías del escritor.

Como respuesta a lo anterior, la capacidad de un buen autor de ciencia ficción para crear un futuro verosímil, que podría realizarse o no, consiste en la coherencia interior de la obra y los recursos literarios utilizados; y dentro de estos últimos, la elección de un año específico para situar la historia contada puede deberse a cuestiones azarosas que no demeritan su valor artístico ni tienen la intención de atinarle a una fecha correcta. Un ejemplo de ello es *1984* de George Orwell, novela cuyo título ha sido interpretado por la crítica como la probable y simple inversión de los dos últimos dígitos del año en que fue escrita (1948); pero si alguna similitud encuentran sus lectores con la vida real, ésta puede darse con cualquier época, ya sea del mundo de hoy o del mañana. En el caso de *Cristóbal nonato*, la elección de la fecha se debe a la buena decisión de Fuentes de participar en este asunto del tan llevado y traído Quinto Centenario de la mejor forma posible para un creador artístico; es decir, no entablando

una discusión con otros especialistas dados a la tarea de establecer una verdad sobre el pasado, sino compartiendo con los lectores su imaginación sobre el futuro, dándole así igual importancia a la historia y a la literatura.

La novela juega desde el principio con la doble postura, optimista y pesimista, de la ficción científica, pues el incipit dice que “MÉXICO ES UN PAÍS de hombres tristes y de niños alegres” (Fuentes, 1987: 11). Me refiero a que los hombres representan el pasado y el presente, la experiencia y el conocimiento que no precisamente llevan a creer en el curso de la historia hacia la meta de una vida plena y más justa; mientras los niños representan el futuro, pues mantienen aún la inocencia y fantasía necesarias para soñar con un mundo mejor. Claro que este juego entre el pasado, el presente y el futuro responde igualmente a un recurso usual de Fuentes, no sólo en cuanto a la ubicación temporal de sus historias, sino también a nivel gramatical, como forma del discurso narrativo.²³

El título de la novela responde al nombre del narrador/protagonista, quien cuenta todo lo ocurrido desde el vientre de su madre.²⁴ La historia inicia con su concepción y termina con su nacimiento, tras lo cual él mismo afirma que olvidará todo lo narrado y confía su relato a la memoria del lector. Es por ello que, en cierto modo, éste es también el relato de un viaje, pero a lo largo de los nueve meses prenatales de un ser humano. A esto hace alusión el epígrafe del prólogo de la obra, una frase de Henri Bergson: “El cuerpo es la parte de nuestra representación que continuamente está naciendo” (Fuentes, 1987: 9). Y no sólo el cuerpo, sino también el hombre en su interioridad es algo que constantemente está renaciendo. Esta idea también ha sido utilizada por la ficción

²³ Este recurso es notorio en las novelas *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*, ambas de 1962, y en *Cumpleaños*, de 1970, pues en ellas el narrador fluctúa entre el tiempo pretérito, presente y futuro, así como la primera, segunda y tercera personas del singular.

²⁴ Es otra costumbre de Fuentes ubicar al narrador de sus novelas en las posiciones más extremas. Si aquí lo hace en el preámbulo de la vida, caso opuesto es el de Artemio Cruz, quien cuenta toda su vida durante su agonía, y aún más opuesto es un narrador hablando después de la muerte, como es el caso de *La voluntad y la fortuna* (2008), cuya historia es contada por la cabeza de un decapitado.

científica, como puede comprobarse al observar a otro bebé nonato que flota en el espacio en la toma final de la película *2001, odisea del espacio*, dirigida por Stanley Kubrick.

El mundo donde nacerá Cristóbal muestra varias transformaciones que se mencionan a lo largo de la novela. La primera potencia mundial es Asia, ahora conocida como Pacífica. Los mayores adelantos tecnológicos proceden de ese continente pero, como de costumbre, sólo las personas adineradas tienen acceso a ellos. Hay cambios geográficos como la desaparición de Chile a causa de un terremoto. México es un país donde se han agravado los problemas sociales, ecológicos, económicos y de todo tipo: una nueva invasión norteamericana azota el puerto de Veracruz; una guerrilla ha estallado en contra del gobierno, encabezado por el primer presidente panista, Jesús María y José Paredes, quien con el paso del tiempo declarará que en realidad siempre fue partidario del PRI; la lengua inglesa ha penetrado y alterado el habla de los mexicanos al grado de ya no distinguir si es español u otra cosa; y el territorio nacional se encuentra aun más fragmentado de lo que quedó tras la guerra con Estados Unidos en 1847, pues en lo que alguna vez fuera la zona fronteriza entre ambos países existe ahora una nueva nación:

Mexamérica independiente de México y de los Estados Unidos, rebanando su faja de maquilas y fayucas y espanglés y refugio para los perseguidos políticos y paso franco para los indocumentados de la costa del Pacífico a la costa del Golfo, cien kilómetros al norte y cien al sur de la antigua frontera, de Sandy Ego y Antijane a Coffeeville y Killmors: independientes sin que mediara proclama, el puro hecho es que allí ya nadie le hace el menor caso a los gobiernos de México o Washington [...] por qué no se hablaba de estas tierras, a quién le pertenecían, por qué no había explicaciones, por qué era la República Mexicana sólo una especie de espectro de su antigua cornucopia? (Fuentes, 1987: 26-27)²⁵

²⁵ Otro recurso habitual de Fuentes es el uso de juegos de palabras y la alteración de la ortografía y la sintaxis, todo ello con algún fin determinado. En esta novela, los signos de interrogación y de admiración nunca se abren, simplemente se cierran. Esto tiene el objetivo de remarcar que los usos gramaticales del inglés se han impuesto sobre el español, lo cual sucede, como ya comenté, dentro de la realidad del mundo narrado.

Esta cita muestra un interés particular y recurrente en las obras de Fuentes: su preocupación por la vida en la frontera norte del país. Dos ejemplos más de ello son el último capítulo de *El espejo enterrado*, “La hispanidad norteamericana”, –donde el autor reflexiona sobre el movimiento migratorio de los mexicanos hacia el territorio vecino y perteneciente a la primera potencia mundial, así como la nueva identidad de los latinoamericanos radicados en aquellas latitudes, quienes a su vez transforman dicha cultura– y el libro de cuentos unidos para formar una novela, *La frontera de cristal*, donde las barreras que separan a los habitantes del norte son tanto físicas como mentales. Región tan atrayente como conflictiva, la frontera norte no podía quedar fuera de una proyección ficcional a futuro.

Dentro del desarrollo de la trama, sus padres conciben a Cristóbal en el puerto de Acapulco y en la fecha planeada para que tenga la posibilidad de nacer justo en el cumplimiento del Quinto Centenario, pues así esperan ganar el concurso nacional que premiará al primer bebé nacido en ese gran día, y que además reciba el nombre del famoso navegante genovés, con el nombramiento de “HIJO PRÓDIGO DE LA PATRIA”, y además, “su educación será proveída por la República y dentro de dieciocho años le serán entregadas las LLAVES DE LA REPÚBLICA”, tras lo cual, al cumplir los veintiuno, asumirá el cargo de “REGENTE DE LA NACIÓN, con poderes de elección, sucesión y selección prácticamente omnímodos” (Fuentes, 1987: 13-14). Aquí me parece evidente la sátira del autor en torno al sistema electoral, que tantas dudas y controversia ha provocado siempre, y al famoso presidencialismo mexicanos, pues el trato dirigido hacia el primer mandatario era hasta hace algunos sexenios el de los honores a un rey. Prueba de ello era la ceremonia anual del informe de gobierno: pomposa en extremo, en la actualidad se ha convertido en un trámite mucho más sencillo debido a la presión de las fuerzas opositoras.

Durante los nueve meses por transcurrir hasta el nacimiento de su hijo, Ángel y Ángeles, ambos menores de treinta años, vivirán muchas situaciones peligrosas y otras un tanto divertidas, enfrentándose al sistema imperante en un país donde las cosas no parecen tener remedio. Se unen así a los personajes de la ciencia ficción que son seres extraños para el medio en que habitan, héroes empeñados en salir de un callejón sin salida. Por ello recuerdo aquí la cita de Llorens del primer capítulo, donde este autor afirma que las instituciones de poder son las culpables de la caída de la humanidad en un estado de postración, y los hombres son víctimas del Estado (Llorens: 10). Este desencanto imperante en el mundo entero es particularmente apreciable en el caso de esta novela que lleva el nombre del famoso navegante e iniciador de la idea utópica de arribar a lo que prácticamente se consideraba un paraíso terrenal, pero el paso de los años se encargó de revertir esta idea:

La turbulencia política propia de nuestro país explica hasta cierto punto la poca confianza de los mexicanos en un futuro promisorio. Pero otra causa de la producción nacional de distopías, en detrimento de visiones más optimistas, se encuentra en el cambio que se dio de la utopía renacentista a la crítica social de Swift y Bergerac; cambio provocado por la pérdida de la inocencia del Nuevo Mundo (López Castro: 27).

Un género siempre surge y se desarrolla como consecuencia de la literatura anterior y de factores extraliterarios. Como afirma López Castro en la cita, los relatos de anticipación mexicanos son por lo regular pesimistas y continúan una tradición surgida desde el siglo XIX en los nuevos países independientes de Latinoamérica, la de unir creación literaria y postura política, y sobre esta última, la de los escritores como los aquí estudiados es la de desconfianza ante cualquier sistema político que plantee soluciones a los problemas nacionales. Y en cuanto a los autores mencionados, aunque Swift y Bergerac incluyeron en sus historias muchos elementos maravillosos, la base científica de sus narraciones es el estudio minucioso del desarrollo de sus sociedades, a las cuales satirizaron.

Fuentes es un escritor para quien el uso del lenguaje en la sociedad es un factor imprescindible para su creación literaria. Relacionando esta idea con lo dicho por mí en el capítulo anterior, en el sentido de que la ficción científica latinoamericana pone especial interés en los aspectos humanistas por encima de las ciencias exactas, es entendible que en la imaginación futurista de este autor haya una preocupación por el desarrollo de la lengua española. Este asunto es mencionado por Georgina García Gutiérrez cuando afirma que, en *Cristóbal nonato*, la lengua nacional se encuentra tan fragmentada como el territorio mexicano, y considera que Fuentes hace una exageración basada en las previsiones de algunas teorías lingüísticas sobre el “desmembramiento” del español (García Gutiérrez: 170). Como dichas teorías forman parte de un estudio del lenguaje que es tan científico como el de las disciplinas naturales, no es raro basarse en la seriedad de su campo de acción para agregar elementos a la creación de verosimilitud narrativa dentro de un futuro hipotético.

Con respecto a una de esas teorías, es curioso que el mismo año en que supuestamente ocurren los sucesos narrados en la novela, 1992, Antonio Cornejo Polar presentó una conferencia titulada ““Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo”, teniendo como una de sus ideas centrales la afirmación de que el sujeto latinoamericano “está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (Cornejo: 21). Y un elemento constitutivo de estas identidades es el lenguaje; por eso coincide esta idea con la observación de Georgina García en el sentido de que el porvenir de la lengua mostrado por Fuentes se basa en las influencias internas como el náhuatl, y externas como el inglés, el francés o el español de otros países, por lo que se crean nuevas lenguas y jergas, uniendo así el caos social al lingüístico (García Gutiérrez: 170-171). Se encuentra aquí uno de los factores que unen esta historia con el mundo real, pues a pesar

de la libertad otorgada al vuelo de la imaginación y la creación de un porvenir tan complejo, la fragmentación lingüística y social forma parte de la vida cotidiana, pues cada habitante del país constituye una pequeña pieza del rompecabezas en que se ha convertido la tan buscada y defendida “identidad” mexicana.

Dentro de este proceso de transculturación²⁶ que se desarrolla en *Cristóbal*, la pregunta con la que inicia la cita siguiente, formulada por la madre del narrador/protagonista, manifiesta la incertidumbre ante el futuro de un país donde la mencionada identidad nacional, tan defendida por el canon literario desde el siglo XIX, está muy lejos de ser algo perfectamente constituido, estable, libre de conflictos y unificador:

- Segundo, en qué idioma va a hablar el niño?
- Español, qué no?
- Y todas esas jergas nuevas, qué? El espanglés y el angloñol y el ánglatl inventado por nuestros cuates los Four Jodiditos y...
- Y el habla de nuestra amiga la chilena Concha Toro, y el gabachototacho de la cabaretera francesa Ada Ching. Ángeles adorada: por favor date cuenta de que estamos en una arena donde combaten todos los lenguajes (Fuentes, 1987: 25).

Por medio de esta respuesta de Ángel, Fuentes manifiesta la imposibilidad de prever con certeza todos los detalles del futuro, pues especular sobre él es un acto de imaginación y no una demostración de certeza e infalibilidad.

Este autor juega con los géneros literarios que desarrolla en su escritura, los transgrede a la vez que les da seguimiento. Hasta el más mínimo detalle incluido en sus narraciones está perfectamente planeado para mantener el interés del lector. Uno de estos detalles mínimos y que cobra sentido hasta el final de la historia es la identidad de la integrante de ese cuarteto musical que acompaña a los protagonistas en sus aventuras y se menciona en la cita anterior: los Four Jodiditos, formados por el Huérfano Huerta,

²⁶ El diccionario de la Real Academia Española define el término “transculturación” como la “Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias” (1501).

el Jipi Tóltec, el Huevo y la niña Ba. Si bien es cierto que su inclusión en la trama puede interpretarse como una referencia a los Jinetes del Apocalipsis, como afirma Georgina Gutiérrez (178), creo que también la singularidad de esta niña causa desconcierto en el lector, pues parece ser invisible y sólo sus compañeros pueden verla. ¿Estará Fuentes parodiando lo fantástico, o incluyendo otro elemento de ciencia ficción? El lector deberá esperar hasta el desenlace, cuando nazca Cristóbal, para encontrar una explicación lógica y sencilla, para reforzar la idea del incipit en cuanto a la alegría de los niños, representantes de una ligera esperanza futura, presente en forma de personajes singulares aun en las más pesimistas antiutopías.

Cuando en el capítulo anterior ejemplifiqué, con “La última guerra” de Amado Nervo, la teoría de Paul Ricoeur, expliqué cómo en la ficción científica es especialmente útil el uso de la estructura común entre el relato factual y el relato ficcional, pues las narraciones del género suelen retomar hechos históricos para de ahí dar un salto al futuro y dar cuenta de las circunstancias que produjeron la situación imperante en la historia contada. En *Cristóbal* sucede también esto. En la cita posterior, aparece un personaje perteneciente a una clase política muy usual en la narrativa de Fuentes, clase que ha traicionado los ideales de la Revolución tan defendidos por ella misma. Destaco en cursivas los elementos históricos (relato factual) que se mezclan con la imaginación del autor (relato ficcional) para mostrar cómo también aquí se forma un solo discurso coherente por medio de la unión de ambos:

EL LICENCIADO ULISES LÓPEZ se paseaba de noche, como un fantasma, por su casa oscura de Las Lomas del Sol. [...] Historias bien sabidas. Sólo que Ulises las encarnó en *un momento único de la vida de México: cuando entre 1977 y 1982, entraron al país más divisas que en los pasados ciento cincuenta y cinco años de nuestra independencia*. [...] fue el primero en pararse a aplaudir como resorte cuando *López Portillo nacionalizó la banca y denunció a los sacadólares en 1982: total, todos los denunciados estaban allí mismo, aplaudiendo a rabiar la denuncia que el presidente, en un acto teatral sin precedentes desde que Santa Anna se dio un golpe a sí mismo, hacía contra los demás y contra sí mismo*; [...] y aunque por muy Caimán que fuera don Ulises sufrió las consecuencias de sus especulaciones de papel, para 1989 [tiempo futuro para el año de publicación de la novela] ya había compensado sus pérdidas de 1982 (Fuentes, 1987: 362-364).

En esta cita es notorio el estilo ensayístico de Fuentes, pues sus ensayos en torno a cualquier tema, incluidas la historia y la situación política de México, tienen mucho de narrativo. Por ello, este escritor está acostumbrado a mezclar la realidad y la ficción en sus textos; aunque concuerdo con quienes afirman que sus ensayos son más optimistas, pues muestran soluciones políticas muy claras y en apariencia muy fáciles, mientras sus novelas muestran situaciones y puntos de vista más pesimistas: más realistas, diría yo.

Retrocediendo más en la historia de México, en el apartado 11 del séptimo capítulo, “Patria, sé siempre fiel a ti misma”, se encuentra el que Adolfo Castañón considera “uno de los pasajes más logrados, emotivos y significativos de la novela” (Castañón: 45). El bisabuelo de Cristóbal, Rigoberto Palomar, sueña que tiene veinte años y forma parte de la guardia fiel que acompaña a Benito Juárez en su recorrido por el norte del país, prófugo de franceses y mexicanos traidores. Pensando siempre en el bien de la nación, Juárez lleva consigo “los archivos de la República desde la presidencia de Guadalupe Victoria hasta la fecha como si fuera un paquetito de cartas de amor: [...] cada una de esas hojas [...] para él tenían alma” (Fuentes, 1987: 418). Apreciando esta historia de un glorioso pasado en el contexto de un libro que narra un catastrófico futuro, encuentro otro motivo recurrente en los relatos de anticipación: un personaje maduro recuerda lo que se ha perdido, ya sea el medio ambiente, la cultura de sus ancestros o cualquier elemento ausente en un mundo de rasgos apocalípticos, donde su nostalgia trata de recuperar esos viejos valores que ya sólo existen en su memoria. Y también hace mención del desencanto ante el progreso, propio de mi género de estudio:

[...] lloré por Benito Juárez, palabra angelita, cuando entendí esto: este hombre estaba triste, dividido, enmascarado por su gran contradicción que iba a ser de allí en adelante la nuestra, la de todos los mexicanos: sentirnos incómodos con nuestro pasado, pero más con nuestro presente. Estar de pleito permanente con nuestra modernidad que dizque iba a hacernos felices de un rayo y sólo nos trajo desgracias. Cómo miraba con tristeza el señor Juárez esos desiertos que dejaba atrás rápidamente, que ni ese huizache era suyo, ni esas yucas (Fuentes, 1987: 418).

El sentido antiutópico en la literatura mexicana lo podemos percibir con claridad al comparar las novelas del siglo XIX con las del XX ya avanzado. En la centuria de la Independencia, el optimismo y la utopía permeaban los textos de varios escritores. Juárez, como personaje histórico, apareció en varios relatos de ficción (como las novelas *El monedero* de Nicolás Pizarro, 1861, y *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano, 1888) como una especie de garantía, de confianza transmitida a los lectores con respecto a las bondades del sistema político representado por él, tipo de gobierno en cuya esperada longevidad y buenos resultados se depositaba el anhelado porvenir de dicha para todos los mexicanos. Pero el objetivo de insertar datos históricos en la ficción cambió con el tiempo, al grado de que en los años de aparición de las novelas de Fuentes, la desconfianza en el gobierno y el pesimismo generalizado eran ya de lo más común. Esta nueva idea con respecto a la nación mexicana es totalmente compatible con la ciencia ficción, la cual manifiesta el desencanto ante cualquier posible solución tecnológica o política que pretenda otorgarle un futuro feliz a la humanidad.

Continúo ahora analizando las características de algunos personajes y viendo cómo se desenvuelven en este devastado mundo futuro. Ángel Palomar presenta en su ciclo de vida otro rasgo que Fuentes asigna a ciertos protagonistas de sus narraciones: su historia particular es la historia de la sociedad mexicana en su conjunto. Nacido el 2 de octubre de 1968, representa el fin de una generación que aún tenía la esperanza de poder cambiar el mundo. Afirma que toda su vida ha sentido coraje e impotencia; reniega de los términos ideológicos y las posturas filosóficas, pues no le han proporcionado ni una mínima dosis de optimismo, y encaja así a la perfección en una novela de este género, pues como explica una cita incluida en el primer capítulo, “La CF sigue siendo una literatura agnóstica, descreída y pesimista”. Es curioso entonces que este hombre engendre a Cristóbal, encarnación de la esperanza propia de la niñez

futura, y también es digno de mención el hecho de que su único acto de fe, el pequeño optimismo que le queda, sea la posibilidad de ganar el famoso concurso del 12 de octubre.

Además de ese tan anunciado certamen, el sistema en el poder echa mano de otros recursos para el sometimiento ideológico de la población. En el capítulo “Madre y doctora de los mexicanos”, el lector conoce los detalles del origen de Mamadoc, “la diosa del populismo entrañable”, como la llama uno de los autores que han reseñado esta novela (Ortega, 1988: 48). Siendo anteriormente una empleada de vida sencilla, es elegida por Federico Robles Chacón (hijo de Federico Robles y Hortensia Chacón, personajes de *La región más transparente*) para cumplir un destino muy especial. Manifestando una variación lúdico-literaria del dedazo, el encumbrado político declara: “—Vean a esa muchacha. La ven? Qué ven? A una pinche secretaria mecanógrafa. Pues yo veo lo mismo que el Obispo Juan de Zumárraga hace cuatro siglos. Yo veo una virgencita mexicana” (Fuentes, 1987: 38).

La obvia referencia al polémico milagro guadalupano actualiza incluso en un hipotético futuro las dos caras de la moneda que lo constituyen: por un lado el más notorio para quienes no le ven algún valor positivo: la invención de una herramienta para el mencionado sometimiento ideológico del pueblo, pues una vez aleccionada en su nueva identidad, ataviada y caracterizada para la ocasión, Mamadoc aparecerá en todos los actos públicos como una especie de diosa protectora y gobernante, encargada de pregonar el bienestar y evitar los alborotos, pues, ¿quién podría levantarse contra un gobierno amadrinado por semejante deidad?

Por otro lado, hay muchas imágenes femeninas, tanto religiosas como simbólicas, que ocupan un lugar inamovible en la historia de la cultura mexicana, y con un peso innegable en el corazón y la mente de muchos mexicanos, independientemente

de las creencias o no creencias de cada quién. Esto lo rescata Fuentes, una vez más adoptando un estilo ensayístico, cuando el narrador hace un recorrido por estos personajes y dice:

Madre antigua fue Nuestra Señora la Coatlicue, la de la falda de serpientes [...]
Madre impura fue Nuestra Señora la Malinche, la traidora amante del conquistador, la puta madre del primer mexicano [...]
Madre Pura fue nuestra Señora de Guadalupe, la redentora del indio humilde [...]
Madre revoltosa fue Nuestra Señora la Adelita, la mera madrina de la revolución [...]
y Madres secretas todas las mujeres de cuya imagen descendimos, pero que jamás pudimos tocar: las estrellas de cine, las devoradoras, las vampiresas, las grandes rumberas y exóticas de nuestros inmensos sueños adolescentes [...] (Fuentes, 1987: 40-41).

Los arquetipos femeninos son usuales en la obra de Fuentes. Si bien aquí la tal Mamadoc es un simple producto de las maquinaciones políticas, a las mujeres enlistadas en la cita anterior se asemejan más otras protagonistas de distintas obras del autor, como es el caso de la mezcla de diosas y brujas que aparecen en “Tlactocatzine, del Jardín de Flandes”, *Aura* o *Constancia y otras novelas para vírgenes*. La relación ancestral de lo mítico-religioso con lo femenino, olvidada tras la hegemonía de los credos posteriores de corte masculino y patriarcal, es actualizada en estos relatos. Y si Fuentes une el pasado y el imaginario porvenir de una nación en esta novela, esta característica que he explicado debía ser un elemento indispensable pues, desde tiempos antiguos, “la tierra se convirtió en territorio de la comunidad y se vinculó a los antepasados y a los dioses protectores, y con mayor fuerza a la diosa madre. [...] La madre tierra se convirtió en la PATRIA, el territorio de la comunidad heredado de los padres fundadores” (Florescano: 21).

Otro personaje cuyo desarrollo a lo largo de la trama se liga con la idea anterior es el conocido como El Ayatola Matamoros. En principio un ilustre desconocido y posteriormente enemigo de Ángel por culparlo, como a todo el mundo menos a sí

mismo, de su destino de escritor fracasado,²⁷ poco a poco se va convirtiendo en un líder revolucionario de rasgos mesiánicos, en lo que me parece una sátira de Fuentes sobre tantos héroes nacionales idealizados al extremo de olvidar que eran hombres de carne y hueso, y quienes siempre tienen un fin trágico que nos permite recordarlos para seguir conmemorando nuestras derrotas. Su lucha armada se inicia en las carreteras y, como buen insurgente que se precie de serlo, utiliza como emblema la imagen adecuada para enfrentar al gobierno protegido por Mamadoc, pues en el imaginario de los mexicanos hay símbolos que permanecen mientras tantos malos gobiernos van y vienen, y es así como Fuentes sigue echando mano de los grandes mitos en sus obras:

Estamos aquí, rugieron los choferes foráneos reunidos en la plaza de toros y orgullosos ya de haber inventado este lema unificador, y su estamos aquí era un somos ya y un hay país y un habrá nación y un vendrá la Virgen a socorrernos para que Nosotros, Hermanos, socorramos al país: vayan por todo México, organicen a todos los que encuentren en nombre de la Nación Guadalupeana y el Ayatola Matamoros que es, óiganme bien, el HERMANO MENOR DE JESUCRISTO [...] (Fuentes, 1987: 444).

A los 500 años de América se une en esta cita el sentimiento de fin de siglo, específicamente un caso más de milenarismo: la idea del fin de una era de la historia y el inicio de otra, al término de un milenio más en el calendario, la cual promete una nueva y mejor forma de vida. Esta esperanza de carácter religioso es adecuada para la idiosincrasia del mexicano, cuya historia está plagada de luchas por el poder y revoluciones, en las cuales es usual que sus participantes invoquen la ayuda de un poder superior y divino, como si el estandarte guadalupano de Hidalgo se actualizara.

²⁷ El sentido lúdico de la novela se manifiesta constantemente a lo largo de sus páginas. Cuando el entonces condiscípulo de Ángel, Matamoros Moreno, le muestra a este último su “texto literario”, el narrador explica que era un escrito de pésima calidad, pero no lo transcribe tal cual, sólo menciona algunas palabras contenidas en él. Si bien esto no es un recurso inventado por Fuentes, sino una característica de la literatura contemporánea donde se apela más a la imaginación del lector que al uso de exhaustivas descripciones, aquí hay además un guiño gracioso, pues se invita al lector a llenar una página en blanco con el imaginario texto de este hombre, por lo que me parece un acierto muy divertido no darlo a conocer sino dejarlo al gusto de cada quién. Sobre esta participación tan activa del lector y los aspectos cómicos de la novela hablo en los siguientes apartados.

Esta revolución, como tantos otros levantamientos individuales o colectivos en contra del sistema en el poder dentro de los relatos del género, termina siendo sofocada por un gobierno invulnerable, y las cosas siguen su curso sin cambio alguno (recuerdo nuevamente los ejemplos de *1984* y *Un mundo feliz*). Esto se relaciona con una característica de esta novela que adelanté en el primer capítulo, donde incluí una cita de Ignacio de Llorens explicando que los argumentos de la ciencia ficción no se manifiestan siempre privilegiando por encima de cualquier otra cosa el desarrollo tecnológico, sino poniendo especial interés en las situaciones provocadas por un Estado totalitario, por lo cual “los hombres son víctimas de un poder omnímodo e incontrastable a cuyo servicio se hallan las últimas creaciones técnicas”. Esto último se presenta en esta historia por medio de la eterna disputa entre los políticos Ulises López y Federico Robles Chacón, cuando éste espía a su rival por un medio científico que es una exageración adrede y también un recurso humorístico de Fuentes:

[...] el dueño de la casa iba espectralmente de su severa recámara [...] al casino privado y al palenque vacío, musitando para sí sobre su carrera y su fortuna, sin saber que [...] su archirival le ha regalado al cocinero Medoc D'Aubuisson una finca con árboles frutales y campo de tiro en Yautepec para que cada día le ponga en la papaya del desayuno a don Ulises un granito minúsculo de azúcar que en realidad es la computadora más novedosa inventada en

————— ((Pacífica)) —————

pues ingerida cada veinticuatro horas registra los murmullos y pensamientos más secretos, transmitiéndolos a un banco de información en la oficina del señor licenciado Robles Chacón, donde son descifrados y pasados a una computadora Samurai que se los pica al señor licenciado para su cotidiano deleite y gobierno (Fuentes, 1987: 362).²⁸

²⁸ Como siempre ha sucedido en la ficción científica, los inventos más increíbles de un relato de ficción, como este que yo mismo he calificado de exagerado, pueden no ser tan fantasiosos al paso de los años, pues también me hizo pensar esta anécdota en los avances de la nanotecnología, la cual es definida por la enciclopedia virtual de esta manera: “**Nanotechnology** (sometimes shortened to “**nanotech**”) is the manipulation of matter on an [atomic](#) and [molecular](#) scale. The earliest, widespread description of nanotechnology referred to the particular technological goal of precisely manipulating atoms and molecules for fabrication of macroscale products, also now referred to as [molecular nanotechnology](#). A more generalized description of nanotechnology was subsequently established by the [National Nanotechnology Initiative](#), which defines nanotechnology as the manipulation of matter with at least one dimension sized from 1 to 100 [nanometers](#). [...] Because of the variety of potential applications (including industrial and military), governments have invested billions of dollars in nanotechnology research. [...] **Nanoelectronics** refer to the use of [nanotechnology](#) on [electronic](#) components, especially [transistors](#)” (<http://en.wikipedia.org/wiki/Nanotechnology>): “Nanotecnología (a veces abreviada como ‘nanotech’) es la manipulación de la materia a una escala atómica y molecular. La primera y más generalizada descripción de la nanotecnología se refería al objetivo tecnológico particular de manipular con precisión los átomos y las moléculas para la fabricación de productos a macroescala, ahora también

Considero conveniente señalar la similitud de lo narrado en esta cita con lo explicado en una cita anterior por Arthur C. Clarke, en cuanto a que el avance tecnológico permitirá algún día al hombre fundirse con la máquina. Lo que no menciona Clarke es el uso de los inventos científicos no siempre encaminados al bienestar de la humanidad, sino con fines de permitirle al hombre la posesión de nuevas armas para hacer la guerra y enemistarse con sus semejantes.

En este punto de mi análisis, quiero relacionar esta novela de Fuentes con las dos de diferentes autores que mencioné en el capítulo anterior. Christopher Domínguez Michael afirma que el “Apocalipsis narrativo, esa ansiedad de la literatura por predecir y actuar en consecuencia sobre la realidad, más a manera de comprobación fúnebre que de exorcismo, puede hallar su fecha de nacimiento en *Cristóbal Nonato* [...] y continuar a través de los libros de [...] Homero Aridjis, Hugo Hiriart” y otros autores (Domínguez Michael, 1998: 182). Ahora comentaré brevemente algunas similitudes entre la obra que estoy analizando, *La destrucción de todas cosas* de Hiriart y *La leyenda de los soles* de Aridjis.

La novela de Hiriart, publicada en 1992, cuenta la invasión que sufre la Ciudad de México a manos de unos seres extraños cuya identidad no queda bien definida, pero que a todas luces parecen extraterrestres, poseedores de una tecnología contra la cual no puede hacer nada la ciencia del planeta Tierra. Aquí me interesa señalar que los lectores no muy familiarizados con este género identifican con mayor facilidad una anécdota como ésta con la ficción científica, en comparación con otras historias futuristas donde no aparecen visitantes de otros mundos, robots o viajes en el tiempo, por mencionar

conocida como nanotecnología molecular. Una descripción más generalizada de la nanotecnología fue establecida posteriormente por la Iniciativa de Nanotecnología Nacional, la cual define la nanotecnología como la manipulación de la materia con por lo menos una dimensión considerada entre 1 y 100 nanómetros. [...] Debido a la variedad de aplicaciones potenciales (incluidas la industrial y militar), los gobiernos han invertido miles de millones de dólares en la investigación de nanotecnología. [...] La nanoelectrónica se refiere al uso de la nanotecnología en componentes electrónicos, especialmente transistores” (La traducción es mía).

algunas temáticas usuales del género. Es menos identificable para dichos lectores el rasgo común entre ésta y las otras dos novelas: el proceso de deterioro del entorno de los personajes, incluidos su medio ambiente, su vida social, económica, política y cultural, todo ello ubicado por el autor en un supuesto porvenir.

Otra característica común entre las tres narraciones es el tono humorístico y paródico, pues en el libro de Hiriart son muy claras las alusiones a los relatos sobre la Conquista de la Nueva España, incluyendo la advertencia al lector por parte del narrador en primera persona en el sentido de que va a contar la historia verdadera y no debe hacer caso de otras que falsean la verdad. Por eso este libro no sólo se refiere al futuro, también invita a la reflexión sobre nuestro pasado y las circunstancias que han construido nuestro presente, lo cual es común en este género, pues por mucho que un autor de ciencia ficción proyecte sus anécdotas en el tiempo y el espacio, los problemas que le preocupan existen aquí y ahora.

La novela de Aridjis, por su parte, fue publicada en 1993. Aquí el México futuro está ubicado en 2027. Los trastornos ecológicos de la capital del país son tan terribles y la corrupción gubernamental y policiaca tan irremediables como en las narraciones de Fuentes e Hiriart. Páginas atrás comenté cómo en *Cristóbal* hay una sátira del presidencialismo mexicano. Lo mismo sucede en *La leyenda de los soles*, donde el licenciado José Huitzilopochtli Urbina gobierna el país:

Los burócratas culturales aplaudieron, los pepenadotes gritaron: “¡Viva el licenciado Huitzilopochtli, hijos de la chingada!”, “¡Viva la Virgen de Guadalupe, hijos de la Malinche!”

Al presidente de la República, acostumbrado a las multitudes, le pareció normal el griterío. A Juan de Góngora, habituado a la soledad, los vítores cargados de violencia verbal le sonaron como expresiones de una contaminación del alma. Huitzilopochtli y su séquito, los pepenadotes y él mismo, le eran tan irreales y fantasmagóricos como los habitantes de la ciudad antigua.

El licenciado Huitzilopochtli Urbina se pasó la mano por la banda tricolor que le cruzaba el pecho, como para cerciorarse de que no se le había olvidado ponérsela. Se levantó de la silla, todos se levantaron. Se sentó de nuevo, todos se sentaron (Aridjis: 95).

Esta cita sirve de muestra acerca de la forma en que la visión futurista de los relatos de anticipación se adapta a la realidad mexicana. Podrán pasar muchos años, el hombre llegará a otros planetas, el ecosistema seguirá deteriorándose, viejos países desaparecerán y surgirán otros nuevos, pero los vicios del sistema político nacional seguirán tan arraigados como siempre.

En esta novela, igualmente se retoman elementos prehispánicos y de la época colonial, así como se presenta una visión predictiva sobre el deterioro de la lengua española. Sin embargo, una diferencia notable es que en este relato aparecen elementos de carácter sobrenatural y de origen mitológico. Para cumplir con las profecías aztecas, la era del Quinto Sol termina en medio de terremotos y la aparición de unos monstruos del crepúsculo llamados tzitzimine. Además, uno de los protagonistas, el pintor Juan de Góngora, descubre de pronto que tiene la habilidad de atravesar las paredes, y la fotógrafa Bernarda Ramírez puede captar la imagen de fantasmas, entre otros hechos sin base científica que dificultan la clasificación genérica del relato:

En cuanto a la cuestión de si *La leyenda de los soles* pertenece a la literatura fantástica o al realismo mágico, es difícil de llegar a una sentencia definitiva. [...] las apariciones sobrenaturales han sido aceptadas por los personajes y por el narrador como fenómenos perfectamente “normales”, según una cosmovisión que debemos llamar “mágica”. [...]

Probablemente para Aridjis la cuestión de los géneros literarios no era en este caso tan importante como la transmisión de su mensaje de que es urgente hacer algo para la salvación del medio ambiente y del mundo. La ubicación de su novela en el futuro y el empleo de la mitología azteca eran para él la mejor manera de realizar este objetivo (Stauder: 115).

Me parece acertado que Stauder señale lo que *probablemente* quiso hacer el autor de esta novela, pues nunca se puede penetrar con absoluta certeza en la mente de un escritor, ni tampoco se puede llegar a un acuerdo, pues hay opiniones encontradas al respecto, sobre qué tanto control ejerce un creador sobre su proceso de escritura; la intención es incierta y ambigua, lo que queda es el texto; y aun contando con él, cabe recordar que lo primero son las obras en sí mismas (es decir, su valor literario) y

después las herramientas empleadas para su análisis, incluidas la teoría y la clasificación genérica. En cuanto al uso de la mitología prehispánica, también mencionado por Stauder, éste es un recurso muy útil para los escritores mexicanos al momento de narrar historias alejadas de un realismo estricto; basta recordar cómo el propio Fuentes se vale de él para sus relatos fantásticos.

Basándome entonces en lo mostrado de manera evidente por el texto, considero que lo hecho por Aridjis en esta novela fue una mezcla de géneros para lograr una historia original y divertida. La parte que encaja en la ciencia ficción es precisamente esa preocupación por los acontecimientos futuros y la visión pesimista al respecto. De acuerdo con la postura que he mantenido a lo largo de este trabajo, es en estos elementos donde debe buscarse la presencia de este género, y no en la aparición de los mayores avances tecnológicos, pues si bien aquí se incluyen algunos (ropa antibalas y anticuerpos, chocolate sintético, fotos tridimensionales en las revistas pornográficas y continuas cirugías plásticas y trasplantes de órganos para las personas de edad avanzada), son sólo los necesarios para darle verosimilitud a un relato de anticipación y están supeditados a lo más importante: las posibles consecuencias de las acciones de la humanidad, en todos los aspectos de la vida, dentro de algunos años, particularmente en el contexto de la sociedad mexicana.

Una de las características de la vida moderna y el progreso, que han sido retomadas por la literatura, es el crecimiento desmedido de las grandes ciudades. Las principales metrópolis del mundo han sido el escenario de muchas narraciones y son reconocibles para el lector que ha estado en ellas o por lo menos tiene las suficientes referencias para identificarlas. Los escritores de ficción científica se han dado también a la tarea de imaginar cómo serán las mayores ciudades de nuestro planeta al paso del tiempo, y es en este procedimiento donde se presenta de continuo la antiutopía. Es por

ello que, como último rasgo a señalar sobre la semejanza entre estas tres novelas, cito a continuación unos fragmentos de la forma en que se describe en los tres casos a la Ciudad de México:

[...] yo desorientado pues no sé si sigo nadando en el océano del vientre de mi madre o en el aire corrupto [...] en un pantano fétido: [...] millones de seres agolpados ante la entrada de la Cortina de Taco, [...] la violencia, el crimen, el robo, la represión y la burla de siglos: [...] la ilusión de una ciudad de oportunidades y ascensos, una ciudad igual a sus pantallas de televisión [...]: la ciudad de México (Fuentes, 1987: 303-304).

Las multitudes se desplazan hacia el centro de la ciudad sitiada, un ruideral, enorme estruendo, cañonazos, voces, bombas incendiarias, los tanques van pasando a gran velocidad [...] Allá a lo lejos están ardiendo Lomas Altas, Tecamachalco, Bosques de las Lomas, todo aquello, y más arriba Santa Fe, Cuajimalpa, todo eso [...] De Ciudad Satélite, las Arboledas, Naucalpan no queda nada (Hiriart: 220).

CORRÍA el año 2027, la ciudad se estaba hundiendo y los volcanes [...] ya no se veían, del paisaje original del valle ya no quedaba huella. [...]

La ciudad [...] ya no tenía agua y se moría de sed. Las avenidas desarboladas se perdían humosas en el horizonte cafesoso y en el ex Bosque de Chapultepec la vegetación muerta se tiraba cada día a la basura como las prendas harapientas de un fantasma verde (Aridjis: 15, 17).

En *Cristóbal nonato* encontramos más cifras simbólicas y alusivas al Quinto Centenario, las cuales, como ya expliqué, no deben verse como un intento del autor por mostrar una exactitud matemática y profética, sino como un recurso ficcional. Al plantearse un futuro catastrófico para el país, era inevitable hablar del aumento de nuestra famosa deuda externa. En la novela se menciona que, en ese hipotético 1992, este endeudamiento asciende a 1492 millones de dólares. Aquí cabe mencionar que si bien esta narración es hiperbólica en varios aspectos, pues muestra sucesos que rayan en lo increíble, que el lector difícilmente consideraría posibles en la vida real, en este caso de la deuda, la ficción se queda corta pues, para el cierre del año 2012, la deuda externa mexicana era ya de 348,498 millones de dólares.²⁹ Pero considerando el aspecto que debe interesar en este análisis, el literario y ficcional, la novela de Fuentes es otro

²⁹ Otros datos verídicos y relacionados con esta ficción antiutópica son los siguientes: “Los focos amarillos se prenden, no por el monto de la deuda externa con relación al tamaño de la economía mexicana, sino por la acelerada velocidad de su crecimiento. Del 2007 al 2012, la deuda externa bruta de México se incrementó en promedio 17.2 % en cada uno de los años, lo que contrasta fuertemente con el 1.5% observado previo a este periodo” (“Deuda externa de México se duplica en 6 años”. elfinanciero.com.mx. Finanzas - jueves, 11 de abril de 2013, 08:07).

ejemplo de lo que Umberto Eco llama “nombrar un mundo posible” (concepto explicado en el capítulo anterior), donde todos los elementos que componen el universo del relato se unen para lograr su verosimilitud.

Otro asunto que acostumbra tratar la ciencia ficción es el mencionado por Eduardo Gologorsky en un capítulo de su libro, titulado “El hombre y su supervivencia”. Este género literario, al ser eminentemente humanista, muestra en las obras de sus autores una gran preocupación por los problemas que día a día se acrecientan en el mundo, un rechazo a la intolerancia ideológica y una “renuncia incondicional a la guerra como medio para solucionar las disputas entre las naciones o los regímenes políticos” (Gologorsky: 109). En *Cristóbal* leemos sobre cosas que no son producto del sentido lúdico y la exageración del autor, como sí lo son los mencionados elementos hiperbólicos acompañados de una buena dosis de humor. Por el contrario, los pasajes más crudos de la novela, aunque en sentido estricto son hechos ficticios, se asemejan a lo sucedido en el mundo actual: enfrentamientos armados entre los grupos en el poder y los rebeldes. Lo interesante aquí es que, al proyectar estas situaciones al futuro, la visión pesimista del género se manifiesta para recordar al lector que la violencia, la explotación del hombre por el hombre y los conflictos bélicos, entre otros problemas, son inherentes al ser humano y nunca se separarán de él. El intento de cambio, aunque deba ser inevitablemente violento, se presenta en los personajes, pero el enemigo a vencer es muy poderoso; es por ello que las mejores antiutopías literarias terminan sin el final feliz consistente en el derrumbamiento del sistema totalitario y opresor para los protagonistas. Y así como la Ciudad de México, varias ciudades y regiones del país aparecen a lo largo de esta novela, mostrando los estragos que en ellas va dejando la llegada de un porvenir devastador:

SALIERON LAS CUCARACHAS de los hoteles de Acapulco esa mañana, entraron los coyotes a devorar los cadáveres asfixiados y los cadáveres de pupilas dilatadas, dientes apretados, bocas espumosas y olor a almendras; y los cadáveres de entrañas ácidas, tripas ardientes, lenguas metálicas y vómito azul, y detrás de ellos los desposeídos de las laderas de los cerros a los que los Four Jodiditos y Ángel y Ángeles reunieron, les dijeron, hagan contra ellos lo que ellos hicieron contra ustedes: [...] el Jipi tóltec ha estado adiestrando los mismos coyotes que ellos usaron contra ustedes (Fuentes, 1987: 225).

Hago énfasis en que esta novela es un relato de anticipación no por sus predicciones infalibles sino por mostrarnos un porvenir tan sólo posible y verosímil (dentro del cual, la violencia de la cita anterior no es algo exagerado al compararla con los hechos de una realidad que ha sido asimilada como algo “normal” dentro de la cotidianidad de este país), por lo cual viene ahora al caso comentar las ideas de otro autor dedicado a estudiar este género. Antonio Mora Vélez cita a Umberto Eco, quien considera que la ficción científica “es la narrativa de la conjetura” y, para realizarla, sus escritores extrapolan las tendencias del mundo actual, pues éstas constituyen posibilidades dentro de un “mundo futurizable”; y también cita a Amit Goswami, quien afirma que el interés de esta literatura es el cambio producido dentro de la ciencia y la sociedad. A ambas ideas, Mora Vélez agrega: “Esta visión dialéctica, cambiante, histórica, del mundo no fue posible sino hasta el advenimiento de la ciencia moderna” (Mora: 57). Y también debía ser adoptada esta visión por el arte contemporáneo, como resulta evidente en las obras literarias.

Lo anterior se relaciona con mi análisis porque Fuentes fue un autor que, independientemente del género en el cual se desarrollaba, mantenía siempre en su prosa una visión como la definida por Mora: dialéctica, cambiante e histórica. En el caso particular de *Cristóbal*, se unen el pasado y el futuro por medio de los problemas de interés general en el presente. A esto debo agregar algo con respecto a la vieja polémica acerca de las tendencias nacionalistas o cosmopolitas en las letras mexicanas: la ciencia ficción es un género que responde al momento actual de la historia, a la época

contemporánea en la cual, ya sea en nuestro país o en cualquier otro, no se puede tener una identidad y una historia aislada del resto del mundo, pues todos los seres humanos formamos parte de una comunidad universal que, manteniendo las diferencias y similitudes entre los individuos, ha marchado por un sendero común, con preocupaciones compartidas. Algunas reflexiones en la novela van por este camino:

Las armas ya no eran las de la revolución de ayer. Zapata no hubiera resistido un bombardeo de fósforo y napalm? Entonces por qué Ho Chi Minh sí resistió? Por qué los sandinistas lograron derribar a Somoza? Porque sus sociedades eran más simples, más blanco-y-negro, menos complicadas y menos cómplices que México en 1992?

[...] y hasta desde el punto de vista nacionalista, Pacífica es nuestra salvación, nos negamos al mercado común con los Estados Unidos y Canadá en los setentas, pero ahora Japón y China dominan a los Estados Unidos y Canadá. Pacífica es nuestra carta, obvio; entramos por la puerta grande al comercio y a la tecnología, sin deberles nada a los gringos! (Fuentes, 1987: 549)

Esta cita apunta hacia el final de la novela. Y aquí retomo el personaje de Cristóbal Colón, tan importante a la hora de buscar la verdad histórica en torno a él como al considerar su leyenda que ha dado pie a varias creaciones literarias. En el primer caso habría que considerar las investigaciones realizadas por especialistas como Edmundo O’Gorman, en cuyo libro, *La invención de América*, lo importante es su intento por precisar las motivaciones e ideas, errores y aciertos que determinaron las acciones precisas de Colón y las consecuencias de sus viajes para el mundo de aquel entonces. En cuanto al valor de la creación literaria por sí misma, lo que importa en el personaje de Colón es su capacidad para haberse convertido en leyenda, o como dice Alfonso Reyes, en “Héroe, romántico animal del destino” (Reyes: 46).

En la novela de Fuentes, el héroe es el aún no nacido, el que va imaginando su historia al mismo tiempo que se forma en el vientre de su madre. Como dije anteriormente, y al igual que Colón, emprende un largo viaje, en su caso hacia una nueva vida. Sus nueve meses de gestación son los nueve capítulos de su libro. En el último, “El descubrimiento de América” corresponde a su nacimiento, con lo que

concluirá esta historia que podría ser el futuro de México, tan incierto como el destino del protagonista, pues ambas cosas son hoy sólo posibilidades a realizar dentro de varios años, como bien señala el narrador en una de las últimas páginas, al decir que “el tiempo mexicano es aplazable, aplazable, aplazable: todo ocurrirá mañana, hoy no, qué dice?, todo esto ocurrió mañana!” (Fuentes, 1987: 557).

Ese mañana de la cita anterior es el eterno, el nunca finalizado recorrido hacia la cima de la modernidad, la cual parece ser una meta inalcanzable para México, por mucho que se utilice ese eufemismo de “país en vías de desarrollo”, para no decir el más claro y realista término de “país subdesarrollado” o “tercermundista”. Y esto no lo digo con afán de desprecio, sino compartiendo la preocupación que seguramente motivó a autores como Aridjis o Fuentes para vislumbrar, por medio de la ficción literaria, un porvenir tan nefasto para su nación. Y en cuanto a la aparente falta de corrección gramatical de la última frase de la cita, el “todo esto ocurrió mañana” muestra la unión de dos recursos narrativos: por una parte el usual juego de palabras y tiempos verbales de Fuentes, y por otro lado lo normal que resulta para la ciencia ficción ver el futuro como tiempo pasado, desde el punto de vista del narrador; pero sigue siendo futuro para la perspectiva desde donde se ubica el lector como habitante de una época determinada y por lo regular anterior a la fecha de la historia contada, del relato futurista. Del mismo modo son verosímiles estas frases agramaticales cuando, en otros relatos del género, se presenta un viaje en el tiempo, suceso que ya comenté al examinar las ideas de Caillois y Eco.

Cristóbal nace finalmente en la fecha esperada, en la playa de Acapulco, aunque para entonces la credibilidad del famoso concurso ha quedado en entredicho. No será el salvador de la Patria, por lo que los sueños utópicos deberán apuntar hacia otra meta, como se menciona desde una cita anterior. Algunos personajes retoman la visión

utópica con la que los europeos del siglo XVI veían el Nuevo Mundo, y es así como deciden abandonar el país y embarcarse a una nueva Tierra Prometida: Pacífica (la otrora Asia, como ya expliqué), que se encuentra a la vanguardia de la tecnología y el desarrollo económico. La doble imagen de la nave alejándose y el niño naciendo aparece en la conclusión de la novela:

Por Dios, Electores! son mis abuelos, los del Taco Inconsumible, los que me dicen todo esto, no sé si a través de la cadena de mis genes o desde un sonar en forma de jícara que brilla negro desde el mástil más alto de la Nao de China y ésta es la coyuntura: por un lado, los Niños Perdidos nos instan por última vez, vienen o no vienen?, por la otra yo trato de prenderme a lo que puedo, extendiendo mis brazos en el vientre convulso de mi madre, bajo un chubasco de coágulos, topan mis manitas santas con una envoltura de celofán, la rasgan, la rompen [...]

EL MAR LEJANO, el mar entero, murmuró mi padre viendo a las naves de Pacífica alejarse sin ellos, resucitó el agua con *un soplo impreso en humo*.

País de hombres tristes y de niños alegres (Fuentes, 1987: 561-563).

Sus abuelos han heredado a Cristóbal una visión crítica de la realidad. A pesar de lo chusco del resultado de sus experimentos científicos, no se debe pasar por alto su intención de solucionar los problemas mundiales, su ideal utópico que ahora su nieto observa en quienes se embarcan hacia el extranjero como único recurso para dejar de ser hombres tristes. Es esta herencia la que Cristóbal trata de transmitir al lector en su comunicación constante con él. Mientras otros se alejan hacia el océano, él emprende su viaje hacia el mar de la vida, hacia ese mundo tan conflictivo donde luchará día a día por mantener el optimismo, por seguir siendo un niño alegre.

Con este desenlace he revisado tres obras, que son sólo algunas de las existentes en los diversos discursos artísticos, donde se actualiza la figura de Cristóbal Colón: el poema de Nervo y el cuento de Fuentes, comentados en el primer capítulo, y esta novela donde un bebé con el nombre del famoso navegante italiano hace un largo recorrido, el cual deja un doble final abierto, a manera de inicio de dos nuevas aventuras hacia lo desconocido: la de la vida que nace y la del barco que se aleja. Si el viaje es uno de los

temas universales de la literatura, no podía sino serlo también de las historias de ficción científica. Y ya sea que el desplazamiento se dirija a otro puerto, hacia un futuro lejano o a otro planeta, estos viajes siempre despertarán el interés del lector, porque emprenderlos con la imaginación, tal como si fueran reales, implica acceder a un mayor conocimiento de nuestra naturaleza humana.

El viaje mencionado tiene consecuencias que no da a conocer la novela de Fuentes, pues nunca da más detalles sobre la vida en Pacífica. El carácter nacionalista de esta obra consiste en hacer hincapié en las vivencias y opiniones de los personajes cuyas vicisitudes transcurren siempre dentro de las fronteras del país, y su principal rasgo cosmopolita es el mismo que, en concordancia con los críticos, señalo como característico del género estudiado: la conciencia de que, en el mundo actual, no hay problemas mantenidos en el aislamiento de alguna región específica, sino problemáticas de alcance global. Por ello, *Cristóbal nonato* es una novela tan mexicana como universal; o dicho de otro modo, la ciencia ficción es una herramienta con la que Fuentes exploró asuntos de interés general y, al mismo tiempo, profundizó en su indagación sobre la identidad del mexicano, esa temática ubicada en un lugar preferente a lo largo de su vida literaria. Y a estos rasgos del género aquí estudiado, se unen otros recursos que enriquecen esta novela, los cuales analizo en los apartados siguientes.

2.2 La transgresión del género: humor y parodia

Cristóbal nonato es una narración muy divertida y no cansa al lector a pesar de sus numerosas páginas. Esto se debe en buena parte a la gran cantidad de elementos humorísticos y paródicos que contiene el texto. Para examinar algunos de ellos, me apoyo en las ideas de varios teóricos, tomando de estos especialistas tan sólo lo más útil

para mi análisis, pues los estudios sobre el humor y la parodia son muy amplios y, además, las definiciones de estos conceptos tienen rasgos en común pero al mismo tiempo varían en ciertos detalles de acuerdo con cada autor.

Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, afirman que, en el discurso literario, las palabras no sólo se distinguen por ser poéticas, sino por su relación de pertenencia a corrientes literarias, épocas, autores y obras en particular: “Cuando se emplea una palabra así marcada por los contextos precedentes en una función análoga, se habla de estilización; si la función está invertida, se trata de parodia (Bakhtin). Ninguna palabra escapa del todo de este tipo de significación suplementaria, aunque puedan observarse grados entre la palabra ‘neutra’ y la palabra ‘coloreada’ ” (297).

La palabra cuya función aparece invertida en algunos pasajes humorísticos de esta novela es la que he utilizado para definir esta historia como una ficción “científica”. Al lado de la seriedad y la preocupación por el futuro dentro de la narración, el texto provoca una creación lúdica que transgrede el género estudiado en esta tesis. Lo “científico” es, en varios pasajes, un juego al que es invitado el lector, especialmente el familiarizado con las mejores obras del género, para divertirse con algo distinto a lo acostumbrado. Un ejemplo de ello se presenta en el capítulo “La sagrada familia”:

Tus abuelos Diego e Isabela Palomar eran inventores, Cristobalito: en los tabloides de la época los llamaban los Curie de Tlalpan. [...] se les dio protección oficial para sus inventos porque eran [...] dos científicos inventivos y audaces en la época, mi hijito, en que México se imaginó que podía ser independiente tecnológicamente. Una ilusión menos! [...] Y así nos pasaron de lado las técnicas de la robótica y la criogenética, de la biomedicina y la óptica de fibras, de las computadoras interactivas y de la industria aeroespacial [...] (Fuentes, 1987: 62)

Si bien en la cita anterior es más notoria la crítica social con respecto a la situación del país, lo cómico aparece más adelante, cuando el lector conoce con mayor detalle los mencionados inventos de los abuelos Palomar. Para explicar mejor esto, vuelvo a

apoyarme en el libro de Umberto Eco, *Lector in fábula*, donde el autor explica que todo texto se lee de acuerdo con la experiencia que el lector tiene de otros textos (116). Es así como existen *cuadros situacionales*, lugares comunes que el lector habituado a un género literario reconoce y espera su repetición en algún momento de la historia contada. Un ejemplo dado por Eco son las escenas del *western*, como la del duelo entre el héroe y el villano (118). Pero sucede entonces que la obra puede prescindir de estos cuadros, alterarlos adrede “precisamente para sorprender, para engañar o para deleitar al lector” (119). Eco ejemplifica esto con un comentario sobre la revista *Mad*, historieta que presentaba, en uno de sus números, una situación típica de las aventuras ubicadas en el viejo oeste norteamericano: una muchacha atada a las vías del tren por los bandidos. Cuando aparecían los salvadores a caballo y a toda velocidad para ganar la carrera al tren y rescatar a la heroína indefensa, el lector se encontraba ya preparado para el final feliz, pero en el último cuadro el tren ganaba y arrollaba a la chica (119). No se necesita ser experto en el fenómeno de lo cómico para darse cuenta, por la simple experiencia personal de haber escuchado chistes de transmisión oral, que el humor opera muchas veces de esta forma, pues se provoca la risa en alguien al presentarle un desenlace inesperado y absurdo para la historia que ha ido siguiendo con atención. Lo mismo sucede en la novela de Fuentes al dar a conocer el narrador los inventos de los abuelos científicos:

[...] Isabela y Diego procedieron a inventar una ratonera para los pobres en la cual, en vez de un pedacito de queso auténtico, era preciso poner solamente la fotografía de un pedacito de queso. Esta fotografía era parte integral del invento, que se vendería (o distribuiría) con su foto a colores de un maravilloso pedazo de queso Roquefort ensartado verticalmente en la ratonera. Excitados, tus abuelos empezaron, como siempre, por hacer la prueba en casa. Dejaron la ratonera en el sótano una noche y regresaron, ávidamente, de mañana, a ver los resultados.

La trampa había funcionado. La foto del queso había desaparecido. Pero en su lugar, mis abuelos encontraron la foto de un ratón.

No supieron si considerar este resultado un éxito o un fracaso (Fuentes, 1987: 65).

La anécdota narrada en esta cita posee una carga de comicidad pero sigue guardando similitud con los argumentos reconocibles dentro del género, pues muchas de sus historias se desarrollan a partir de la falla de un científico cuando el resultado de su experimento no responde a sus expectativas optimistas, lo cual se liga con los ya comentados temas de la antiutopía y falta de fe en el progreso.

Henri Bergson, en su libro *La risa*, estudia con profundidad las diferentes características del efecto cómico. Uno de los rasgos por él mencionados es la *repetición*: “una situación, es decir, [...] una combinación de circunstancias que se repite varias veces, contrastando así con el curso cambiante de la vida” (79). Los abuelos Palomar, como buenos personajes de ciencia ficción que son víctimas de sus propias creaciones, en una actualización cómica del mito de Frankenstein, terminan sus días a causa de una situación similar. Tras haber inventado un “aparato expulsador de supersticiones” (el cual convertía a un gato negro en blanco, eliminaba los martes 13 de los calendarios o reintegraba a su estado original los fragmentos de un espejo roto) y la trampa para ratones, son motivados por una actitud filantrópica y deciden poner fin al problema del hambre en el país. El “taco inconsumible”, su último invento, resulta cómico por repetir hasta el infinito una acción alimenticia que debería tener un inicio y un término normales dentro del ritmo natural de la vida:

[...] si la representación de la materia, al reproducirse, se repite y se complementa con su término opuesto, debe ser posible intentar esta relación dentro de la materia misma, buscando en cada objeto del universo el principio de la antimateria que es como el gemelo potencial del objeto. [...] De allí a integrar el proceso de crecimiento al proceso del consumo medió sólo un paso revolucionario: [...] un taco que crece cada vez que se come, mientras más se come: la solución de los problemas de la nutrición mexicana! La más grande idea nacional [...] desde que el mole fue inventado en Puebla de los Ángeles por dispéptica monjita! [...]

Fuiste a la tumba de tus padres violentando tu propia memoria, imaginando todo el tiempo que habían muerto de otra cosa, de cualquier cosa, tuberculosis o cáncer, duelo al amanecer, ahogados en una tormenta en alta mar, estrellados en una curva, romántico pacto suicida, cirrosis hepática simultánea, pero no de indigestión por tacos (Fuentes, 1987: 65-67).

En esta cita hay un sentido realista del relato, pues si por realismo se entiende el apego a una visión de la vida, manifestada por el texto, las vivencias de los seres humanos son como esta novela, no sólo una mezcla de momentos felices y tristes, sino también de sucesos que resaltan por su gravedad y otros que parecen abandonar los límites de la tragedia para acercarse a lo absurdo.

Me apego ahora a algunos conceptos expresados por Linda Hutcheon. Esta autora explica que la parodia es una modalidad del canon de la intertextualidad, efectúa una superposición de textos y sólo puede tener como blanco un texto o unas convenciones literarias, pues por su etimología se define como “contra-canto”, es decir, como oposición o contraste entre dos textos. Por el contrario, la “sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon, 1992: 177-178).

Esta burla satírica es empleada por Fuentes al crear personajes de su novela que guardan gran similitud con personas de la vida real. Son individuos que tienen en común alguna conducta reprochable, pero la ocultan tras una actividad que, para los ojos de la sociedad, es digna de aplauso. Uno de estos hombres corruptos es el tío de Cristóbal, Homero Fagoaga, quien considera su mayor virtud el afán por defender a capa y espada la pureza y corrección de la lengua española:

El Huérfano Huerta [...] entonó de nuevo su espantosa cantinela que sonaba a plato rayado por un cuchillo chimuelo:

–Naranjas, peras y higos; naranjas, peras y higos.

El tío Homero se estremece definitivamente (como jellotina) y le ofrece al pobre Huérfano un quinto de tiempos de Ruiz Cortines, corrigiéndolo:

–Naranjas, peras e higos, niño. [...]

El buen decir, esto le ofrece, la lengua castellana en toda su prístina pureza puritana, [...] Hispaniae Lingua, él la pule él la fija él le da esplendor y le ofrece [...] la posibilidad de ser [...] poeta del Día de las Madres, declamador de las Fiestas Patrias [...]

Y el Huérfano contestó:

–Viejo gordo, antipático y hijo de la chingada (Fuentes, 1987: 87-89).

Esta anécdota está tomada de un chiste (género de transmisión oral) que recuerdo haber escuchado desde mi niñez, lo cual confirma mi idea sobre la escritura de Fuentes, en el sentido de que este autor no sólo es conocedor de una larga tradición literaria, sino también de las diversas expresiones de la cultura popular, con lo cual refuerza su sátira del canon lingüístico, al recurrir a un tipo de discurso considerado poco serio y artístico por la academia más conservadora.

Hay una idea de Bergson que puede relacionarse con la cita anterior: la risa es provocada por toda situación donde una rigidez mecánica sustituye a la ágil y espontánea naturalidad de la vida. Esto sucede también cuando un personaje cae en la comicidad por hablar de una manera afectada: “¿No será ésa la idea que la comedia procura sugerirnos cuando ridiculiza una profesión? Hace hablar al abogado, al juez y al médico como si la salud y la justicia apenas significasen algo, siendo lo esencial que existan médicos, abogados y jueces, y que las formas exteriores de la profesión se respeten de un modo escrupuloso” (Bergson: 52). Como Fuentes conocía a la perfección el medio intelectual en el cual se desenvolvía, no le era nada difícil crear un personaje que encarnaba la exagerada ultracorrección en el uso del lenguaje, costumbre que muchas veces encadena la literatura en lugar de dejarla fluir libremente, hasta que la fuerza del impulso creativo obliga a los defensores de la inmutabilidad de las reglas a aceptar las innovaciones.

Bergson explica que la comicidad de los gestos y actitudes de un personaje son usualmente caricaturizados en la sátira, pues aunque lo que se ataca en ella es la deformidad interior, se suele trasladar al exterior y exagerar las malas posturas o defectos físicos de los seres satirizados. De este modo, el alma se materializa, “toda la vida moral de la persona ha cristalizado en ese sistema” (31). Un ejemplo de otro discurso que considero un ejemplo ideal de esta idea de Bergson es el de la caricatura

política, donde un buen dibujante logra un parecido físico con la persona de carne y hueso, pero resalta ciertos detalles adrede, con el fin de que el retratado luzca más simpático o, por el contrario, exagerado, ridículo y antipático (la mayoría de las veces ocurre esto último, pues uno de los objetivos de este arte visual es el ataque más que la alabanza). La literatura también es capaz de lograr este efecto al utilizar las palabras adecuadas para mezclar la descripción física y las acciones de un personaje de ficción. En el siguiente pasaje de la novela se puede ver cómo esto sucede con Homero Fagoaga, pues su materia fecal parece ser la esencia misma de su carácter moral, no sólo como individuo sino como representante de su grupo social privilegiado:

[...] un hombre iba volando arrastrado a lo largo y ancho del cielo mexicano [...] colgando desde un paracaídas [...], jalado por una cuerda y la lancha apresurada [...] que mantenía flotando en el aire espeso a nuestro tío Homero [...], no tuvo tiempo de montar a su caballo, las guerrillas guerrerenses se le echaron de a montón, sólo su guayabera amarilla y sus posaderas desnudas chorreando venganzas de Xocoyotzin, carterizando y pataleando, lleno de *malaise*, contra el aire, acicateando con un látigo imaginario a la lancha que se alejaba de Pichilínque y el viejo aterrado huyendo, diarreico del susto [...]
Homer, oh mére, oh mar, oh madre, oh mer, oh merde origen de los dioses [...]
Qué está ocurriendo?
Que tú y yo vamos a entrar al mar a lavarnos la mierda de nuestro tío Homero Fagoaga (Fuentes, 1987: 19-20, 29).

Aquí la suciedad funciona en doble sentido, pues se trata de la necesidad de los protagonistas de limpiarse tanto física como moralmente de todo aquello que, procedente del sistema en el poder representado por su tío, ha manchado sus vidas.

Para terminar los comentarios sobre este personaje que es el blanco de tantos dardos a lo largo de esta narración, vuelvo a la teoría de Linda Hutcheon, quien afirma que también existe “una parodia satírica y una sátira paródica” (1992: 178). Esto lo demuestra Fuentes cuando, para hacer más filosa su sátira contra las autoridades que rigen el canon lingüístico, dedica al tío Homero unos versos que resultan ser una parodia de “Sátira contra don Juan de Alarcón”, de Francisco de Quevedo:

¿Quién es poeta juanetes,
siendo, por lo desigual,
piña de cirio pascual,
hormilla para bonetes?
¿Quién enseña a los cohetes
a buscar ruido en la villa?
Corcovilla.
(Quevedo: 350)

Quién derrotó al moro en Granada?
Fagoaga!
Y a Castilla, quien fastidia?
Fagoaga!
De aquellas aguas, Fagoagas.
De aquellos fueros, Homeros [...]
(Fuentes, 1987: 70)

Fuentes actualiza aquí la sátira quevedesca por tratarse de la huella de un poeta del Siglo de Oro español que no ponía límites a su filoso ingenio ni a su capacidad para burlarse de cuanto blanco de sus disparos encontrara en su camino. Se trata de la referencia a un género discursivo considerado sin duda alguna como una escritura de alto valor estético, como un modelo a seguir, por la tradición literaria, caso contrario al del chiste popular. Esto evidencia que Fuentes no discriminaba entre arte “mayor” y “menor” como puntos de partida igualmente útiles para el desarrollo de su creación literaria.

Otro recurso incluido por Bergson dentro de los efectos cómicos es el de la “naturaleza falsificada de modo mecánico”, la cual le otorga a un paisaje una “imagen derivada, la imagen del disfraz” (44). Resulta humorístico que los personajes de una obra literaria se desenvuelvan en medio de una escenografía artificialmente exagerada, la cual implica una acción forzada, anti-natural, por parte de quienes la han creado. Este autor pone de ejemplo historias donde aparecen bosques ocultos por carteles electorales, flores coloreadas en forma artificial, cascadas, glaciares y grietas falsas. Esto sucede en la Ciudad de México creada por Fuentes para esta ficción futurista. Si bien en el apartado anterior cité un fragmento donde se aborda con seriedad la preocupante

situación de la capital de nuestro país en el futuro, también hay otras descripciones que invitan a la sonrisa por mostrar detalles disparatados. A continuación se puede ver la mofa de Fuentes ante los gastos absurdos del gobierno, así como su postura irreverente ante los mismísimos e intocables símbolos patrios:

SIMBÓLICAMENTE, EL PALACIO DE LA CIUDADANÍA al norte de la ciudad cerró, al ser construido, la Carretera Panamericana a fin de que lo flanqueasen las estatuas de los Indios Verdes. Desde allí se tendió una calzada, rodeada de agua retroalimentada, al vasto islote central donde, deadeveras, un águila posada sobre un nopal devoraba a varias serpientes diarias. Si el águila era también sustituida de tarde en tarde era algo que nadie averiguó ni quiso averiguar.

Del islote central bajaban una docena de escaleras a los túneles donde, asimétricamente, las ventanillas enrejadas se ofrecían a la función que justificó, sobradamente, esta multimillonaria construcción erigida por el gobierno del señor presidente Jesús María y José Paredes en plena crisis (Fuentes, 1987: 347).

Cada sexenio se dan en México cambios superficiales (ornamentales, para ser preciso) en cuanto a la imagen presentada por el gobierno ante la ciudadanía, como si poner una bandera nueva en el asta de Palacio Nacional o cualquier otra acción similar mejorara la situación del país. No es de extrañar que Fuentes incluyera los símbolos patrios en esta ficción futurista, ya que en el caso particular del águila y la serpiente, se ha olvidado el sentido original de este símbolo, pues cada mandatario promueve su propia interpretación para justificar su permanencia como la mejor opción para gobernar.

Sigo adelante con otro principio cómico de Bergson, un procedimiento que él llama “el títere de cordelillos”. Esto se presenta cuando un personaje considera sus acciones como producto de su libre elección, cuando en realidad es un simple juguete con el que otro se divierte (70). Además, desde las primeras páginas de su libro, Bergson explica cómo la comicidad de un personaje pasa inadvertida para él, pues sólo el lector o espectador de la obra se da cuenta de lo ridículo de la situación. Estos rasgos humorísticos se unen cuando los protagonistas de la novela continúan con sus actos justicieros en contra de las clases privilegiadas y explotadoras. Si bien en otros casos la venganza ha sido sangrienta, como en el pasaje de los coyotes citado anteriormente,

también eligen el escenario de las reuniones de mayor prestigio y sofisticación de la alta sociedad para jugar con los participantes, quienes se mueven como títeres bajo los hilos de sus enemigos, pensando ingenuamente que se encaminan a una meta alegre y satisfactoria. Así sucede en la fiesta de quince años de la hija de Ulises López, a donde Ángel y sus compañeros se han introducido como parte del personal encargado del banquete:

[...] encendieron las quince velas, invitaron a Penny a apagarlas, [...] todos cantaron el Japi Verdi sin acompañamiento porque el conjunto seguía afinando interminablemente, el Huérfano Huerta y el Jipi Toltec cortaron el pastel y pasaron las rebanadas a los invitados [...] Don Ulises vio entrar de reojo, al llevarse a la boca el trocito de pastel de chocolate [...], a una muchacha color de té de canela, la carne morena a través del impermeable transparente, [...] entrando al salón con cara de pastora de ovejas extraviada, [...] en el momento en que Ulises, Penny, Lucha, todos mordían el pastel y lo escupían, gritaban, vomitaban:

–Es de caca! El pastel está hecho de caca!

Y la muchacha de dientecillos afilados y atuendo transparente gritaba “I’m a lollypop!” y caía desmayada (Fuentes, 1987: 376-377).

Además del recurso explicado por Bergson, me parece destacable el uso que hace Fuentes de elementos que podrían molestar al lector, como las “malas palabras” o el caso de lo escatológico en la cita anterior; pero en los ejemplos revisados, la inserción de ellos en el momento preciso de la trama ayuda a lograr el efecto cómico.

En el apartado anterior me dediqué también a examinar los pasajes de esta narración que, a pesar de ser futurista en su mayor parte, abordan el pasado, reciente o lejano, de México, como en el caso de la aparición de Benito Juárez dentro del sueño de uno de los personajes, o el recuerdo de la nacionalización de la banca por López Portillo, la cual tuvo un efecto directo sobre el destino de otro de los participantes en este relato. Al aplicar la teoría de Ricoeur expliqué cómo la ciencia ficción necesita ver hacia el pasado verídico para entender su hipotético futuro. Ahora, desde la perspectiva desarrollada en este apartado, esa vuelta a años anteriores responde también a un recurso paródico, diferente de la novela histórica tradicional y entendiendo por parodia

no sólo el simple humor burlesco, sino una transformación de la forma en que otros discursos artísticos representaban los hechos históricos. Linda Hutcheon expone esto con claridad, cuando dice que un discurso literario propio de la postmodernidad muestra:

[...] la historia de las representaciones sobre las que su parodia llama nuestra atención. [...] Pero esta representación paródica del pasado del arte no es nostálgica, siempre es crítica. [...]

La parodia posmoderna es una especie de “revisión” impugnadora [...] o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia. Esta paradójica convicción que se tiene de la lejanía del pasado y de la necesidad de tratar con él en el presente ha sido llamada por Craig Owens el “impulso alegórico” del postmodernismo [...]. Yo simplemente la llamaría parodia (Hutcheon, 1993: 1, 3).

También al utilizar la teoría de Ricoeur, cité sus palabras en el sentido de que sólo la distancia temporal, el futuro, puede ayudar a valorar un hecho histórico. Esto se liga con lo dicho por Hutcheon en la cita anterior, pues si en años recientes se ha dado un auge de la parodia dirigida a los discursos que mezclan la historia y la ficción, es porque el recurso paródico es ideal para reflexionar sobre la herencia del pasado para los habitantes del presente; y en el caso de la creación artística, se revalora así las corrientes y formas anteriores y se descubre una nuevo modo de entender el curso de la historia por medio de discursos como el literario, en el cual importan más sus cualidades propias (es decir, estéticas), que su adhesión a alguna postura ideológica o política, pues esto último está muy alejado del objetivo de la parodia.

Ahora me interesa señalar algunos rasgos que Elzbieta Sklodowska menciona como elementos constitutivos de la parodia dentro de la nueva novela hispanoamericana: “—la desintegración del personaje y su frecuente reducción paródica al estatus de un antihéroe o un ser marginal” (xii) es evidente en el narrador/protagonista, quien resulta una variación del personaje de Colón (el cual no sólo es histórico sino también ha sido ficcionalizado, como producto del discurso

literario), y aunque su condición prenatal manifiesta cierta confianza en el futuro, su historia y la de sus familiares (padres y abuelos) y amigos representa sobre todo “el cambio que se dio de la utopía renacentista a la crítica social”, como se afirma en una cita del apartado anterior.

La “activación del lector” (quien percibe la alusión a otros textos que hace el autor), “el texto concebido como laberinto” (que el en caso de esta novela se presenta por medio de la referencia a tantos discursos), “la escritura en cuanto re-lectura” y “la inclusión de meditaciones metaliterarias en el *corpus* narrativo” (xii) son conceptos de Sklodowska que se relacionan con la intertextualidad, de la cual analizo su presencia en esta obra de Fuentes dentro del siguiente apartado.

La “interpretación del lenguaje no como reflejo, sino como refracción arbitraria de la realidad” (xii), la cual incluye una mezcla del lenguaje culto y popular, la creación de neologismos, sintaxis barroca y juego de palabras, es algo que está presente a lo largo de toda la novela. El lenguaje del narrador y los personajes no los identifica como representantes de algún grupo social específico, objetivo buscado por el realismo tradicional y alguna de sus vertientes como la novela costumbrista, sino como entidades de ficción dotadas de una voz que expresa el ingenio lingüístico del autor:

No te tomes un espasmo, Huérfano, ni te azotes que hay vidrios, anstoff
Laic yunó
Botas, yo bisoño papiar seben nemontanis ahuic
Damningo Loonys Madness Mercolates Hoovers Bernaise
Y Savagedog
Good buddy!
Yoyo tacucheo también de damningo a savagedog
Dice la Niña Ba que tiene hambre: no la invitan a su casa?
Sólo nos quedan dos piloncillos
Y el tío Homero
No, hoy es primero de mayo y él ya salió
Lo vimos desde aquí: glasses, se juéya!
(Fuentes, 1987: 335)

Este juego del lenguaje, tan habitual en la escritura de Fuentes, demuestra una vez más la certeza de la crítica al afirmar que este autor trastoca los géneros literarios, pues el diálogo anterior, si se le puede llamar así, evidencia una libertad de escritura más similar a los ejercicios de algunas vanguardias poéticas que a un pasaje narrativo tradicional.

La “preservación de la tendencia crítico-social de la narrativa realista tradicional, pero con más hincapié en la eficacia crítica del humor” (xii) explica a la perfección la dualidad del tono a veces serio y otras cómico de esta novela. Lo primero se relaciona con el aspecto humanista de la ficción científica y su preocupación por los problemas del mundo, y lo segundo es lo que hace más divertida la historia y funciona como contrapeso a la crudeza de la antiutopía. Acerca del humor en esta obra, de lo cual ya he dado y comentado varios ejemplos, sólo agregaré lo dicho por dos de sus críticos. Georgina García afirma que “Fuentes se ríe y hace reír más que nunca y se vale de todos los medios. Su humor es satírico, ‘menipeico’, sarcástico, irónico, juguetón, agresivísimo, cáustico” (174). Por su parte, Adolfo Castañón considera que entre las virtudes de Fuentes como escritor, “no son las últimas la simpatía un tanto circense, el humor grueso, la puntada chusca, la alegre truculencia que hacen de *Cristóbal Nonato* un cíclope risueño” (46). Sobre estas opiniones, considero que esta novela de Fuentes es un caso singular y muy atractivo dentro de su producción literaria, pues el humor se inserta, se conecta con otros elementos para mantener el interés de la trama. No creo que sea un recurso exagerado, no se desborda ni pierde la unidad de una obra tan extensa como entretenida.

Un último aspecto de la nueva novela hispanoamericana mencionado por Sklodowska se relaciona directamente con la ciencia ficción. Esta autora menciona “la transgresión del regionalismo hacia el nivel más universal gracias al empleo de ideas

inspiradas por el pensamiento moderno (psicoanálisis, existencialismo, teoría de la relatividad, estructuralismo lingüístico y antropológico)” (xii). En esta tesis ya he tratado el carácter de interés global de las problemáticas abordadas por este género, y el conocimiento de las diferentes disciplinas científicas de la actualidad es necesario para su creación y desarrollo.

Un ejemplo de los pasajes paródicos de la novela se presenta por medio de otro de los inventos de los abuelos Palomar. En el capítulo anterior hice un breve estudio sobre *La invención de Morel*, donde el narrador/protagonista medita sobre la explicación de los extraños sucesos que presencia, y lo que parecía una historia de fantasmas termina siendo la creación de hologramas de personas antes vivas por parte del científico cuyo nombre aparece en el título, tan reales que han logrado engañar al personaje central. En la novela de Fuentes aparece una anécdota similar pero dotada del consabido humor:

La más bella de sus invenciones fue sin duda la que creaba un precioso espacio en el cielo y nubes sobre cualquier paraguas abierto dentro de una casa. Y la más controvertida, la que permitía a una dueña de casa convocar instantáneamente a un decimocuarto invitado cuando, a última hora, la anfitriona se encontraba con trece en la mesa. Mis propios padres nunca entendieron si ese invitado salvador era un mero espectro fabricado de rayos láser, o si su invención, realmente, creaba un nuevo comensal, de carne y hueso cuya única función vital era comer esa comida particular y luego desaparecer para siempre sin dejar traza de sí, o si, en fin, existía una complicidad inasible entre el aparato y ciertos seres vivos y hambrientos que, al saber de este dilema protocolario y supersticioso, se presentaban a recibir una comida gratis, convocados por algún mensaje entre computadora y comensal que escapaba al dominio o intención de mis hacendosos padres (Fuentes, 1987: 64).

Puede verse en la cita anterior cómo, incluso cuando la narración de Ángel parece estar destinada a explicar el funcionamiento de los inventos científicos, termina por dar mayor importancia a los problemas sociales más graves de México y el mundo entero, como el hambre que padecen personas en extrema pobreza. Se une así el carácter humanista de la ciencia ficción con el efecto humorista y paródico, el cual no es un

medio de quitarle seriedad a los asuntos tratados, sino de hacer un acercamiento a ellos de una forma más original y artística, como corresponde a todo buen escritor que combina su talento creativo con su interés por la situación imperante en la época y contexto donde se desenvuelve.

Ya sea en tono serio como en la novela de Bioy Casares o en tono humorístico como en la novela de Fuentes, siempre hay esa incertidumbre sobre el alcance de la capacidad de la ciencia. Es difícil en cualquier caso decidir cuál de todos los argumentos de las historias del género es más increíble. Se trata de un producto de la imaginación al que no se debe buscar una explicación racional y realista, lo que recuerda las palabras del escritor Brian Aldiss, quien sostiene que “la CF no se escribe para los científicos como tampoco los relatos de fantasmas se escriben para fantasmas” (Aldiss cit. por López Castro: 59).

Finalmente, el desenlace de la novela es una parodia de la literatura de viajes, particularmente de los relatos sobre la conquista del continente americano. “El descubrimiento de América” marca el final del viaje de Cristóbal a lo largo de nueve meses. Cabe recordar que un viaje en la literatura universal es un traslado físico pero también una transformación interna. Con su nacimiento, Cristóbal olvidará lo sucedido e ingresará en un mundo totalmente conflictivo, como suelen ser los mundos propios de la ficción científica.

Termino así este apartado con el que he ligado el género de mi estudio (el cual es mi principal centro de interés en esta investigación) con el humor. Aunque pudieran parecer dos cosas muy alejadas entre sí, en realidad comparten puntos de unión. Por un lado, he insistido en el hecho de que a la ciencia ficción le interesan los problemas más graves a nivel mundial, por encima de la divulgación de los avances tecnológicos. Por otra parte, no es necesario ser experto en psicología para saber que la risa es muchas

veces un proceso catártico, un mecanismo de defensa ante las situaciones más preocupantes de la vida. La acertada unión de estos dos factores, tan valiosos para la literatura, por parte de Fuentes en *Cristóbal nonato* es lo que he querido hacer notar en esta parte de mi tesis.

2.3 La novela de Fuentes como texto abierto y en comunicación con otros discursos

La crítica literaria surgida de un autor conocido principalmente por su trabajo de creación revela siempre una afinidad y coincidencias entre sus propios textos y los de quienes analiza. Dicho de otro modo, esta crítica nos permite conocer tanto los rasgos literarios de la obra de un escritor como las características de los libros de otros. Esto sucede en *La nueva novela hispanoamericana*, donde Fuentes, al comentar la obra de Alejo Carpentier, afirma lo siguiente:

Existen obras de arte que proporcionan lo que Henry James llamaba “the sense of visitation”: obras abiertas que no esquivan la contaminación a fin de asegurar la correspondencia, la “visita” de un fantasma de la propia obra. Nunca he ocultado mi desdén por las obras cerradas, de pretendida autosuficiencia y de segura reducción. Son los coágulos –el aviso de muerte– de la circulación cultural (Fuentes, 1976: 48-49).

Es precisamente dicha capacidad de permanecer tanto abiertas como dispuestas a la visita de otros discursos e interpretaciones lo que permite a las obras singulares el mantenimiento de su vigencia para cada nueva generación de lectores. Esta preferencia literaria, esta premisa de Fuentes para la buena escritura se cumple a la perfección en *Cristóbal nonato*, donde la referencia a otras obras y discursos, no sólo de la literatura o la ciencia sino también de la cultura popular, son abundantes, y es por ello que la participación del lector es de vital importancia para identificar estos guiños y disfrutar

plenamente la novela. El concepto del que parto para este análisis es el que Julia Kristeva, al analizar la teoría de Mijaíl Bajtín y derivar de ella su propio pensamiento teórico, definió como “intertextualidad”, término imprescindible en la actualidad para el estudio de los textos literarios:

[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*.

[...] Así se podría plantear y demostrar la hipótesis de que *toda evolución de los géneros literarios es una exteriorización inconsciente de las estructuras lingüísticas en sus diferentes niveles*. La novela, en particular, exterioriza el diálogo lingüístico (Kristeva: 3-4).

Esta idea de la continua comunicación entre diferentes textos es algo perfectamente entendible dentro de la complejidad del mundo contemporáneo, dentro del cual se mueven las artes como elementos imprescindibles de las actividades humanas. Además de lo dicho por Kristeva, otros autores han señalado la intertextualidad como forma de comunicación mantenida incluso entre la literatura y otros discursos, así como la cualidad de la novela como el género de reunión de todos los géneros, el lugar donde todo puede dialogar con todo.

De este modo, a lo largo de las más de quinientas páginas de esta novela de Fuentes, hay un constante diálogo entre ella y otras obras que le precedieron y marcaron el camino a seguir en la narración. Los críticos coinciden en señalar, como una de las principales fuentes para la creación de este texto, a la novela *The life and opinions of Tristram Shandy* (1760-67), del irlandés Lawrence Sterne (1713-1768). En esta obra en nueve tomos, el protagonista sólo lo es de nombre, pues nace en el tomo cuatro, transcurre su niñez hasta el tomo seis y en los restantes no vuelve a aparecer. Guarda también similitud con *Cristóbal nonato* por sus personajes humorísticos, la gran espontaneidad en el desarrollo de las acciones y algunas excentricidades tipográficas como asteriscos, puntos suspensivos, guiones o páginas en blanco (como la ya

comentada del libro de Fuentes con el imaginario texto de Matamoros Moreno). Ambas figuras, Tristram y Cristóbal, se mantienen en esa mezcla de presencia y ausencia, a medio camino entre narradores y personajes, para contar la historia de sus antepasados y el principio de su vida:

I am this month one whole year older than I was this time twelve month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume –and no farther than my first day’s life– ’tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it –on the contrary, I am just thrown so many volumes back –was every day in my life to be as busy a day as this –And why not? [...] Will this be good for your worships’ eyes? (Sterne: 347).³⁰

A los ocho meses de concebido, mi cuerpecito es un modelo de equi.....libro he aquí.....el libro yo siento cómo responde, cómo se ajusta mi cuerpo a los cambios de afuera: desde el agua del Océano Pacífico que nos lavó apenas fui concebido y bautizado por la mierda hasta la dulce tranquilidad en el hogar de mis bisabuelos Palomar, a todo me he adaptado, incluso a lo peor: la salida por la sierra de Guerrero, el ataque carnal del sinvergüenza ese de matamoros, vaya, que hasta el turbio torbellino de las corrientes de El Niño ha sido incapaz de perturbar definitivamente mi lento pero seguro desarrollo! (Fuentes, 1987: 490)

Como puede notarse al comparar las dos citas, ambas novelas comparten el proceso de gestación de la vida unido al trabajo creativo de la escritura. Este último se presenta como un rasgo distintivo y notorio dentro de la novela contemporánea, por lo que se puede considerar a Sterne innovador para su época, con respecto a un recurso que se volvió habitual para escritores de la generación de Fuentes y de años posteriores: no se busca una ilusión perfecta de realidad como en la novela tradicional, anterior al siglo XX, sino que el texto revela por sí mismo su ficcionalidad, hace notar sus tejidos internos que lo asemejan a una obra en proceso y no a un trabajo impecablemente acabado. Y se parece a un bebé porque, una vez nacida, la obra literaria, como todo producto artístico, tiene una vida independiente del autor que la concibió.

³⁰ “Este mes, soy un año completo mayor de lo que era hace doce meses; y he llegado, como usted ve, casi a la mitad de mi cuarto volumen –y no más lejos de mi primer día de vida–, lo cual demuestra que debo escribir trescientos sesenta y cuatro días más de vida que cuando comencé, a partir de este momento; así que en lugar de avanzar en mi trabajo con lo ya hecho, como cualquier escritor, tengo, por el contrario, muchos volúmenes de atraso –¿será cada día de mi vida tan atareado como éste?– ¿Y por qué no? [...] ¿Será esto bueno para sus adorados ojos?” (La traducción es mía)

Kristeva afirma que el sujeto de la narración siempre se dirige a otro, por lo cual la narración se estructura con respecto a este último. De este modo se da un paso del subjetivismo a la ambivalencia, se establece un diálogo entre el narrador y el destinatario. Es en el vaivén entre el escritor y el lector donde el autor se convierte en significante y el texto se estructura como diálogo entre dos discursos (10-11). Aunque esto es algo que parece evidente en toda narración desde los primeros relatos escritos en tiempos antiguos, sucede algo peculiar como parte del mencionado proceso de evidenciar la ficcionalidad, pues la novela contemporánea es muchas veces lúdica en el sentido de invitar al lector a participar en un juego por medio del diálogo que representa involucrarse de lleno en las exigencias de la lectura.

Cristóbal, como narrador, hace explícito este diálogo, pues siempre se dirige a su lector con el curioso apelativo de “elector”. Esto responde al contexto en que fue publicada esta obra, un año antes de las elecciones presidenciales de 1988, cuyo resultado determinaría, como cada fin de sexenio, el futuro del país, ese futuro que es de especial interés para esta novela. Además, todo lector es un elector, pues cuando la lectura se hace por placer y decisión propia (lo cual sería lo ideal en todos los casos pero no siempre resulta posible para quien debe cumplir con lecturas obligatorias como parte de sus actividades profesionales o escolares), es él quien escoge la obra y quien – además de elegir “participar o no en el acto de la creación siempre renovado por la lectura”, participación necesaria debido a que “el novelista es un demiurgo incompleto” (García Gutiérrez: 173) – da su propia y singular interpretación del texto leído. Insisto en que esto sucedía obviamente en las narraciones de épocas anteriores, y tampoco niego que existieran casos singulares, como el del propio Sterne, que se dirigían al lector en forma explícita, pero en la mayoría de las obras, esta comunicación era implícita, para no romper la ilusión de realidad. Hoy el concepto de realidad ha

cambiado, y lo “real” que construye el texto necesita un colaborador claramente señalado para intervenir en la creación como tarea terminada. Por ello el lector es un cómplice indispensable para Cristóbal:

Por eso necesito, Elector, tal enjambre de complicidades como las que he venido tejiendo a lo largo de mis nueve meses aquí enumerados. Tú sabes que no he narrado nada solo, porque tú has venido ayudándome desde la primera página. Tu mediación es mi salud; imagínate, sin ti, mi terror [...]

Tú sabes, elector, que sin ti no me habría salido con la mía, que es comunicarles a los míos mis pesadillas y mis sueños: ahora ya son *sus* pesadillas y *sus* sueños. [...] Ah, elector, mi pacto contigo no es desinteresado, que va: Te voy a necesitar más que nunca *después* (habrá un *después...?*), al nacer, según dicen y llaman lo que me va a pasar, carajo, como si estuviera muerto ahora! (Fuentes, 1987: 551)

Aquí es importante ahondar en la relación entre el narrador y el lector o, para decirlo en términos de Gérard Genette, entre el “narrador” y el “narratario”, relación que se establece porque “a un enunciador del discurso narrativo corresponde necesariamente un interlocutor”. Cuando este destinatario está fuera del relato, y se trata por lo tanto de todo lector virtual de la obra, Genette lo define con la figura de “lector implícito”. En algunos relatos, como es el caso de *Cristóbal*, el narrador se dirige en forma muy notoria a quien lee el texto, pues “así como el lector es capaz de ‘oír’ la voz del narrador, del mismo modo la ‘voz’ del narratario, como correlato estructural del narrador, se ‘oye’ en el perfil que de él va dibujando el narrador a través de las múltiples señales *explícitas* que le envía” (Pimentel: 174-175). Además, Genette establece diferentes funciones del narrador y define esta acción de dirigirse al lector como “función de comunicación”, la cual “obedece a la situación narrativa; el narrador se dirige a alguien, al narratario, para establecer o mantener un contacto, incluso un diálogo. Por ejemplo, *Tristram Shandy*, *Jacques le fataliste*, y la última parte del cuento ‘El hombre’, de Rulfo” (Prada: 249). La mención de la novela de Sterne en la cita anterior refuerza mi análisis de su intertextualidad con respecto a esta novela de Fuentes

donde se desarrolla ampliamente esta función comunicativa del narrador. Sobre todos estos términos de los especialistas enumerados en este párrafo, debo comentar que son útiles para un estudio narratológico de un texto siempre y cuando no se olvide lo más importante y también relacionado con este tema: lo que la obra le dice a cada quién en su particular y placentera lectura.

Si bien una obra literaria puede tener varias referencias a otros discursos, no cualquier lector es capaz de percibir los señalamientos hechos por el narrador para invitar a sus posibles lectores a participar en la amplia gama de relaciones intertextuales que van apareciendo a lo largo de la narración. Por lo tanto, a este concepto de “lector implícito” habría que agregar el que Umberto Eco define como “lector modelo” (mencionado ya en el primer capítulo), pues todo “texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (Eco: 73). Para lograrlo, el texto no sólo debe mandar señales a su destinatario, sino también “deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente” (Eco: 80) Y cuando se escucha o se lee un comentario afortunado de un texto literario, resulta claro que este último ha logrado encontrar un lector ideal.

El carácter cosmopolita y políglota de la escritura de Fuentes, manifestado a lo largo de todos sus libros, ha requerido siempre un modelo de lector que además de tener un conocimiento amplio de otras obras literarias, de diferentes artes e incluso de la música y otros elementos de la cultura popular, tenga un dominio de las lenguas inglesa y francesa. En esta novela futurista, donde la peculiar evolución del lenguaje forma parte de ese posible porvenir, las referencias intertextuales y los juegos de palabras son constantes, y como muestra de ello basta el siguiente ejemplo, donde la comprensión del

discurso es sólo accesible al lector modelo que esté familiarizado con la obra de Charles Dickens y con las canciones de rock and roll que, en la década de los cincuentas, popularizara Chubby Checker:

Niño Perdido, Campo de Cobre, Olivo Torcido, Pedorrito del Defe, Eddy Pito, Eddy Poe, Eddy Pies y se mira las patas rajadas, las patas quemadas desde chamaquito por andar, sin recuerdos, entre los basureros y los potreros de la ciudad: ónde ánda mi Máano? De repente, pintando bardas y en otra parte, con nombre inglés, Little Dorrit, Copperfield, Oliver Twist Again Like We Did Last Summer, dijo cimbrándose el Huérfano Huerta mientras pintaba las bardas (Fuentes, 1987: 451).

El paisaje de esta cita y sus acciones son los del diario acontecer en una ciudad capital donde conviven algunos ecos del arte internacional y la modernidad con la situación de atraso y pobreza de muchos habitantes, de una metrópoli donde coexisten diferentes tiempos y realidades. ¿Qué de extraño hay entonces en expresar esto con juegos de palabras si ya el entorno citadino parece un juego logrado por medio de las más extremas mezcolanzas?

Este ingenio lingüístico expresado en la narración y su búsqueda del lector modelo capaz de entenderlo no significan que la novela sea elitista a causa de su erudición extrema. Si el humor sirve como contraparte a la seriedad de los terribles acontecimientos de este hipotético futuro, también aligera la avalancha de referencias culturales y agiliza las acciones. Incluso hay una burla, como la dirigida hacia Homero Fagoaga, hacia quienes creen que, por dominar las lenguas hegemónicas del mundo, pueden imponer su autoridad con el poder de su palabra:

No vio a Ángel pero en la casa devastada de Ulises López todo ocurría simultáneamente, teatro en redondo, teatro sin candilejas, teatro y su doble, por la misma escalera de la muerte apareció el chef de lujo Medoc d'Abuissou con un gorro frigio y una camisa rasgada, cantando La Carmagnole a toda voz, Ça ira, Ça ira, les aristocrates à la lanterne, pero aquí nadie sabía francés ni había oído hablar de la Bastilla, de modo que le dieron pamba y junto a mi padre una mano conocida le jaló de la manga, y mi padre volteó entre la multitud; no era ya Colasa desplazada, desaparecida, tragada por la marea, era Homero Fagoaga! (Fuentes, 1987: 460)

Considero que la alusión al teatro en esta cita no es algo gratuito. La anécdota narrada me parece dueña de un humor muy similar al de las artes escénicas y de un tono muy propio del mexicano para desacralizar las más serias expresiones de la alta cultura, por medio de recursos populares que transmiten esa famosa aunque no del todo definida identidad del habitante de este país, lo cual era tema de interés para Fuentes y no podía estar ausente de esta historia futurista.

La relación intertextual de *Cristóbal* con la obra de Dickens no sólo se presenta en el juego de palabras antes citado. En su libro *Justicia poética*, Martha Nussbaum afirma que la lectura de obras literarias puede lograr un entendimiento más humano de las circunstancias de vida de personas diferentes, pues al ponernos en la piel de otro no sólo usamos nuestra capacidad imaginativa dentro del terreno de la ficción, sino que esto también resulta un ejercicio del que podemos aprender mucho para mejorar el desempeño de quienes se dedican a disciplinas como la historia, la antropología y el derecho, ciencias sociales que tienen características diferentes de las ciencias naturales y exactas y, por lo tanto, deben darle mayor importancia a los aspectos humanistas. Nussbaum también le otorga un valor primordial a la participación del lector, y ejemplifica sus ideas con otra novela de Dickens. Es así como este escritor se une a Sterne como antecedente de Fuentes, quien seguramente era gran conocedor de la obra de ambos, en la forma tan directa de dirigirse el narrador a su lector:

La novela, reconociéndolo, apela en general a un lector implícito que comparte con los personajes ciertas esperanzas, temores y preocupaciones generales, y que por ese motivo puede formar lazos de identificación y simpatía con ellos, pero que también vive en un ámbito distinto y necesita informarse sobre la situación concreta de los personajes. De esta manera, la misma estructura de la interacción entre el texto y su lector implícito invita al lector a ver cómo los rasgos mudables de la sociedad y las circunstancias afectan la realización –más aún; la estructura misma– de las esperanzas y los deseos comunes.

Esto se manifiesta bellamente, por ejemplo, al final de *Tiempos difíciles* de Dickens. La voz narrativa apela al lector: “¡Querido lector! De ti y de mí depende que en nuestros respectivos campos de acción sucedan o no cosas similares” (Nussbaum: 32).

Este diálogo con el texto es algo habitual para el lector, pues como hablante de su lengua, también asume posturas, se identifica o se siente extraño al hacer intercambio de mensajes, al comunicarse con otros, alejados o cercanos en formas de vida y circunstancias diversas. Por ello la literatura forma parte de todo aquello que es convivencia humana.

En su libro *Palimpsestos*, Gérard Genette llama “transtextualidad” a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9-10). El autor define varios tipos de transtextualidad. El primero de ellos es el concepto de Kristeva ya explicado, la “intertextualidad”, misma que es redefinida por Genette “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10).

Ahora me interesa utilizar para mi análisis el segundo tipo de relación transtextual considerado por este teórico, el cual consiste en el vínculo que “el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.” (11). En *Cristóbal nonato* aparecen varios paratextos que ayudan a estructurar la narración y sirven además como guías de lectura. El primer epígrafe, de la página 9 en que inicia el prólogo, es precisamente de Henri Bergson (de quién ya revisé cómo sus ideas sobre la risa y lo cómico coinciden con los recursos utilizados en esta novela): “El cuerpo es la parte de nuestra representación que continuamente está naciendo”. Esto marca el desarrollo posterior de toda la obra, donde a medida que el nuevo ser va creciendo en el cuerpo de su madre, va creando su propia representación, por medio de la escritura de su novela. Esta idea se une con lo que dejé pendiente en el apartado anterior, pues mencioné como una de las características de la nueva novela hispanoamericana, de acuerdo con Elzbieta Sklodowska, “la inclusión de meditaciones metaliterarias en el

corpus narrativo”, lo cual en este relato es llevado al extremo de un sentido lúdico del texto, pues, insistiendo en lo que expliqué páginas atrás con respecto a la novela contemporánea, en lugar de pretender lograr un efecto de realidad, la narración revela intencionalmente su artificio, su cualidad ficcional:

En la oscuridad, vio un latigazo negro en su mente y pensó que en realidad era el espectro oscuro de un espermatozoide perfecto como el que algún día podía conferirle vida a un hijo suyo, o de su amigo Ángel Palomar, o de sus cuates el Huérfano Huerta, el Jipi Toltec y la Niña Ba y que a continuación Elector podría admirar donde quiera que se encontrase leyendo un libro apócrifamente titulado

CRISTÓBAL NONATO

por

Carlos Fuentes

varios años después de que ocurriesen los sucesos allí narrados o sea como sucede siempre, los libros más negados acaban por ser los más aceptados [...] (Fuentes, 1987: 149).

Como dije al hablar de esta característica de la literatura contemporánea, desde muchos años atrás hubo precursores de estos recursos, escritores originales para su época y alejados del intento de ser realistas en extremo. La lectura de esta cita permite relacionarla con estos autores, pues Fuentes era un gran conocedor de la tradición literaria y seguía el ejemplo de sus mejores maestros. El incluirse a sí mismo dentro de la narración lo relaciona con lo hecho por Cervantes en el *Quijote*, o en una época más reciente por Borges, quien elogiaba el uso de estas inclusiones laberínticas de una ficción dentro de otra. Y si comencé este apartado con la cita de Fuentes donde manifiesta su predilección por los textos abiertos, está visto que se pueden crear obras tan abiertas que son capaces de transgredir las fronteras entre la vida del autor y sus ficciones, en un juego tan amplio como permita la imaginación.

El título del primer capítulo y su epígrafe marcan la presencia literaria de otro autor a cuya obra se hace alusión a lo largo de la novela. Este capítulo se titula “La suave patria” e inicia con un verso de Ramón López Velarde, tomado del poema

homónimo: “La patria es impecable y diamantina...” (21). Si ya en *La región más transparente* Fuentes utilizó una frase de Alfonso Reyes en sentido irónico –pues la “atmósfera ya no es transparente, sino contaminada por aires malsanos, las calles llenas de basura” (Leal: 38) –, en este caso la patria, el territorio nacional, se encuentra disminuida en su extensión y en la calidad de vida para sus habitantes, debido a los graves problemas que he revisado a lo largo de mi recorrido por esta obra. Cuando lo inicié, al principio de este segundo capítulo, relacioné su anécdota de un México fragmentado, en el futuro creado por la ficción, con la guerra contra Estados Unidos en 1847, en el pasado histórico. Ambos mundos, el factual y el ficcional, y ambas épocas se unen en el texto cuando uno de sus subtítulos, el del subcapítulo iniciado en la página 26, actualiza otro verso de López Velarde: “Patria, tu mutilado territorio”. Y de este modo, esta frase tiene tanta fuerza expresiva que va más allá de una época y contexto determinados, como debe ser la buena poesía.

Además de que el propio Ángel comenta con su mujer su gusto por la lectura de la obra velardiana, otros poemas de este autor, como “Mi prima Águeda” y “No me condenes”, son citados como parte de la narración de lo acontecido a este personaje cuando pasa una temporada en Oaxaca. Es así como las referencias intertextuales son utilizadas adecuadamente para cumplir alguna función importante y no como meros elementos ornamentales, pues van acompañando las acciones y fomentan la continuidad de los acontecimientos, como parte de las cualidades a resaltar en esta novela:

Como *Terra nostra*, *Cristóbal Nonato*, publicada en 1987, no es una de las novelas más populares de Fuentes, a pesar de ser una obra que aporta una revisión de la obra de su creador y de la literatura mexicana y española desde sus autores, sus obras, sus temas y sus mitos. La crítica no la ha recibido como merece una obra de esta calidad.

[...] es una novela totalizadora que reúne todas las cualidades narrativas de Carlos Fuentes y que, además externa una posición crítica frente a la escritura, la literatura y la renovación lingüística [...] Por ello, dicho esto sin ninguna intención reduccionista, entre los muchos aciertos de la novela *Cristóbal Nonato* está el de ser el mejor homenaje que se ha rendido a Ramón López Velarde (Martínez: 124, 129).

Con la primera parte de la cita anterior coincido al haber tomado esta novela como objeto de mi investigación, pues si bien he citado autores que la analizan y resaltan sus cualidades, son otras obras del escritor las que cuentan con mayores estudios y son consideradas indispensables en cualquier curso, serie de conferencias o publicación colectiva dedicada a Fuentes. Y sobre sus elementos dignos de mención, como los señalados en la segunda parte de la cita, en esta tesis he tratado de estudiar la mayor parte de ellos, sin salirme de la línea central de mi trabajo, pues son numerosos y constituyen una acumulación acertada, una mezcla muy original, esa misma originalidad que no ha sido comprendida por la parte de la crítica acostumbrada a ser muy restrictiva en su lista personal de libros canónicos.

En el capítulo anterior, al comentar la presencia del personaje de Cristóbal Colón en diferentes formas de manifestarse y en distintos libros de Fuentes, mencioné el concepto de “intratextualidad”, definido por José Enrique Martínez Fernández como “el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor” (151). En una obra tan amplia y abarcadora como la de Fuentes, es algo común y acertado que la crítica haga asociaciones entre sus diferentes textos, pues se han estudiado como un gran mural donde desfilan numerosos personajes, historias y temáticas. Ahora mencionaré sólo algunas de estas lecturas que relacionan *Cristóbal nonato* con otros libros del escritor, siguiendo esta idea de la intratextualidad.

Georgina García afirma que para una mejor comprensión de *Cristóbal* es necesario el conocimiento previo e incluso la relectura de dos de las primeras y más reconocidas novelas de Fuentes: *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*. Dice esta autora que el manejo de la intertextualidad en la novela analizada en la presente tesis permite enriquecer la textura y los juegos, y estrechar los nexos entre las tres obras. Me parece evidente la continuidad en esta trilogía del proceso de degradación

de los ideales revolucionarios, lo cual ha llevado al fracaso el proyecto de nación. Y también menciona García la similitud con *Aura* en cuanto al llamado inicial al protagonista, pues así como Felipe Montero se identifica plenamente con las características de la persona requerida en la oferta de trabajo, Cristóbal cuenta cómo sus padres hicieron todo lo posible para que el nacimiento de su hijo coincidiera con los rasgos de identidad del futuro bebé ganador del concurso nacional. De este modo, en el presente de la narración de cada una de estas novelas se da el primer paso para develar el insospechado y fantástico pasado de Felipe y el futuro utópico de Cristóbal. Es así notoria la coherencia mostrada por la obra total de Fuentes, sobre todo ahora que se puede apreciar la creación completa de su vida literaria:

El nacimiento de Cristóbal, que conlleva el surgir de otro tiempo, implica la caída del mundo caduco, corrupto. Una vez más en la obra de Fuentes aparece la concepción de que se debe morir para renacer (*Aura*: “Hay que morir antes de renacer”). [...] La novela vaticina que acabará la época que gente como Artemio Cruz cimentó. La herencia de Cruz y de Federico Robles es terrible. [...] Fuentes no deja ningún “cabo suelto” [...] En *Cristóbal nonato* sorprende esa relación en un futuro no tan improbable y expone los resultados de esa connivencia, característica de la época, que empezó a retratar en *La región más transparente* (sin duda, la obra de Fuentes testimonia el tiempo mexicano moderno) (García Gutiérrez: 182-183).

Es este transcurrir por el tiempo, este vaivén entre el pasado y el futuro, lo que me ha permitido analizar esta novela como relato de anticipación y unir a ello sus referencias al pasado histórico, y es en dicho juego temporal donde la intratextualidad le ha servido a Fuentes para unir sus novelas como los capítulos de una gran historia totalizadora y digna de ser contada.

Por su parte, Florence Olivier considera una unidad temática entre *La región más transparente*, *Cristóbal nonato* y *La voluntad y la fortuna* como historias que dan cuenta de la transformación negativa de la Ciudad de México a lo largo de los años. En efecto, la pérdida del medio ambiente, a causa del avance del progreso y del crecimiento

y deterioro de las grandes ciudades, es una característica de la modernidad que interesa no sólo a la ciencia ficción sino también a buena parte de la literatura contemporánea. Partiendo de la obra de Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo* (personaje que acompaña al protagonista por los sitios más bajos y vergonzosos de Madrid), Olivier compara al Ixca Cienfuegos de *La región*, al propio diablillo que es mencionado en *Cristóbal* y al profeta Ezequiel de *La voluntad* como los guías del viaje por la gran urbe donde la vida se va haciendo cada vez más difícil y caótica:

El primer atributo del Diablo Cojuelo es su aptitud para la metamorfosis, el segundo, su movilidad por el espacio. A ello se debe que los capítulos del relato de Luis Vélez de Guevara se nombren “trancos” para escandir el endiablado recorrido emprendido por el espíritu en compañía de don Cleofás. Hilando la metáfora, consideraremos las tres novelas urbanas de Carlos Fuentes como sucesivos trancos en la creación literaria de la Ciudad de México, y a sus respectivos narradores o personajes mágico-poéticos como avatares del Cojuelo. Entre una y otra novela, en efecto, no sólo se reiteran los motivos del vuelo o del veloz desplazamiento que deparan una vista panorámica de la ciudad sino el de la capacidad para revelar o desembozar lo oculto (Olivier, 2012: 298).

Con respecto a esta cita, la novela urbana ha brillado siempre por su meticulosa descripción de los lugares citadinos y los personajes que los habitan. El parecido que señala Olivier entre la novela de Vélez y las tres de Fuentes nos muestra una habilidad de los autores para realizar el recorrido citadino de una forma diferente a los cánones del realismo decimonónico, donde el uso del narrador omnisciente no era algo cercano a las capacidades de observación de un narrador “real”, pero era lo acostumbrado. Por el contrario, el recurso de un personaje sobrenatural y alado, o su equivalente en cualquier forma de manifestarse, me parece más apropiado de acuerdo con las características autónomas y ficcionales del texto; y sobre todo, es un recurso mucho más divertido.

Todas las obras que, en una lectura de *Cristóbal*, podemos asociar con esta novela, forman lo que Hans-George Ruprecht, siguiendo a Kristeva y citando a Riffaterre, llama “intertexto”: “el conjunto de los textos que podemos asociar con aquel

que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que uno halla en su memoria al leer un pasaje dado” (Ruprecht: 29). Un último texto de esta clase que comentaré es el cuento “El terremoto en Chile”, perteneciente al romanticismo alemán y escrito por Heinrich von Kleist. El autor nos presenta una historia de amor ubicada en la ciudad de Santiago en 1647, donde la pareja protagonista, siguiendo la tradición de muchos héroes literarios, trata de permanecer unida y defender su relación ante una sociedad intolerante que incluso pone en riesgo las vidas de ambos, todo ello enmarcado por el cataclismo que azota a la capital del país. En relación con la cita de Ruprecht, viene a la memoria este cuento cuando, en la novela de Fuentes, Concha Toro da a conocer sus recuerdos de infancia, su pasado sentimental que incluye a Jorge Luis Borges, y se entera del desastre natural sufrido por su nación, ahora borrada del mapa:

–Sentí la nostalgia de Chile. Me pegó en la cara, en medio de mi sueño de horror y la sangre de aquella noche, un aroma de damasco en flor y copihue y costa salada y ríos desembocando con una cabellera de cochayuyos, señor, quiero regresar a Chile, eso quiero! [...]

–Señora: Chile no existe. [...]

–Qué le pasó a mi patria, señor?

–Qué le iba a pasar. Un temblor espantoso, la falla del Pacífico, Chile enterito se hundió en el mar. Toditito el país, de la cordillera a la costa. De la Serena al Cabo de Hornos. Nadie tuvo la culpa: como un terrón de azúcar a Chile se lo llevó el mar (Fuentes, 1987: 486).

Hay otras dos cosas en las que hace pensar esta cita: por una parte lo dicho en el capítulo anterior, en el sentido que la época contemporánea, en la cual se desarrolla la ciencia ficción, permite a un ser humano contemplar un mundo muy distinto en diferentes etapas de su vida, como le sucede a Concha Toro; y por otro lado, esto no es algo ajeno a la historia del mundo real, perfectamente conocida por Fuentes gracias a su cultura enciclopédica, pues en particular durante el siglo XX, el mapa político del planeta Tierra cambió mucho, ya sea como consecuencia de las dos guerras mundiales o del fin de la llamada “guerra fría”.

El grupo de referencias conocidas que forman el intertexto será mayor a medida que el lector de una obra se acerque más al modelo de Eco. No obstante, debo reconocer que en una novela como *Cristóbal nonato* es difícil darse cuenta de la totalidad de alusiones a numerosos discursos que hace el narrador, quien sin embargo confía en la memoria de su lector para que integre a su enciclopedia particular la nueva historia que se le ha entregado como algo muy valioso, pues cuando le llega el momento de nacer, Cristóbal abandona su función de narrar para empezar a vivir, en una vida a la vez imaginaria y real, como reales son los personajes literarios para quienes los contemplamos, siendo tan humanos como todos nosotros en un relato:

UN NIÑO está naciendo al nacer el 12 de octubre de 1992 en la playa de Acapulco. Viene tomado de la mano de una niña de ojos cerrados. [...] Sale del vientre de su madre como si atravesara el mar pacífico, portando a la niña sobre sus hombros, salvándola de la muerte por agua. [...] Del cielo desciende veloz Ángel, ángel de casco dorado y [...] espada flamígera en la mano, [...] es el Ángel Barroco, con la espada en la mano y las alas de quetzal y el jubón de serpientes y el casco de oro, el Ángel pega, pega sobre los labios del niño que nace sobre la playa: la espada ardiente y dolorosa pega sobre los labios y el niño olvida, lo

olvida todo olvida todo, o

l

v

i

d

a.....

(Fuentes, 1987: 563)

Con este nacimiento de los gemelos, Cristóbal y la Niña Ba, termina esta novela con la que el lector habrá pasado momentos divertidos y habrá experimentado el goce estético producido por el poder del lenguaje, pero también habrá quedado en él la sensación que nos deja un buen relato de anticipación: la cercanía de un posible porvenir, del cual nadie podrá mantenerse apartado. Con todo ello se cumple la encomienda del narrador hacia la memoria del lector, en una curiosa forma de recordar el futuro y de otorgarle libertad a la obra literaria para deleite particular de cada lector habitante de este conflictivo y cambiante mundo.

He llegado así al término de este segundo capítulo, dedicado al objeto central de mi investigación. La ciencia ficción me ha servido como guía de análisis en un intento por otorgarle su merecido lugar, tanto dentro de la obra completa del autor como en la literatura mexicana, a una novela con la que Carlos Fuentes no sólo cultiva un género ineludible para un escritor con una creación tan amplia y abarcadora, sino también utiliza el humor y la parodia de una forma sobresaliente y hace conexiones con otros discursos tanto literarios como de toda índole.

Cristóbal nonato es un lúdico homenaje a la cultura en general, a la ruptura de barreras entre lo popular y lo erudito, a la tradición artística y literaria, a la toma de conciencia sobre la situación de México y el mundo, a la capacidad del lenguaje de mezclarse y transformarse, a la estética visual de la escritura, a una pequeña luz de esperanza ante las situaciones más difíciles, y en fin, a tantos detalles que la crítica y los lectores en general pueden observar en una lectura atenta y desprejuiciada, para darse cuenta cómo Fuentes manejó siempre con gran habilidad el concepto del tiempo, ese tiempo que marcha vertiginosamente y se une a un destino incierto que tarde o temprano nos alcanza a todos.

CONCLUSIONES

Al llegar al final de esta tesis de la Maestría en Literatura Mexicana, considero haber ampliado mis conocimientos sobre los dos temas que uní en ella: la obra de Carlos Fuentes y el género de la ciencia ficción. En el primer caso, los libros de Fuentes permiten un acercamiento por medio del cual cada nueva generación tiene algo que percibir en ellos y comentar al respecto. Digo esto por haber tenido la fortuna de asistir, en coincidencia con el tiempo de escritura de mi tesis, a la edición de este año de la Cátedra Interamericana Carlos Fuentes, que desde el 2009 se realiza en esta ciudad de Xalapa, Veracruz, bajo los auspicios de la Universidad Veracruzana.

Lo examinado en páginas anteriores, en el sentido de que el conjunto de libros de este escritor es un gran mosaico donde no sólo está presente la literatura sino también el contacto con otras artes, concuerda con los acertados análisis de los participantes en la Cátedra, la cual ha sido un gran acierto de sus organizadores. En estas sesiones comprobé cómo los lectores, a pesar de su juventud y del tiempo transcurrido desde la aparición de cada libro particular del autor, se siguen interesando por los mismos asuntos que preocupaban a Fuentes, y siguen apreciando su forma estética de expresarlo.

En esta tesis comenté uno de estos asuntos, el de la búsqueda de identidad del mexicano, para lo cual es muy importante una fecha recurrente en la narrativa y los ensayos de Fuentes: el 12 de octubre de 1492. Analicé su significado tanto en el cuento “El robot sacramentado” como en la novela *Cristóbal nonato*. Ahora que hemos vivido los primeros años de un nuevo siglo y hemos seguido indagando en el pasado, observando la realidad actual y tratando de prever las circunstancias futuras de nuestro continente, siguen teniendo validez estas palabras de Fuentes: “Quinientos años después

de Colón, los pueblos que hablamos español tenemos el derecho de celebrar la gran riqueza, variedad y continuidad de nuestra cultura. Pero el Quinto Centenario se ha ido y muchos latinoamericanos se siguen preguntando no cómo fue descubierta América o encontrada o inventada, sino cómo fue y debe seguir siendo imaginada” (Fuentes, 2000: 530). Como era su costumbre, este escritor defendió el valor de la literatura por sí misma, creadora de su propia realidad y dueña de cualidades autónomas, alejadas de un apego estricto a la “realidad”.

La ficción científica, como he comprobado en el proceso de escritura de esta tesis, es uno de los medios adecuados para imaginar no sólo América, sino también el mundo entero. En el primer capítulo, he repasado algunas de las principales obras de este género y he visto que han aparecido en años y contextos distintos como son el europeo, el norteamericano y el de los países de Latinoamérica, pues sus temáticas son de interés universal y se adaptan a cualquier región de nuestro planeta, y cómo no habría de ser así si sus historias pueden tener como escenario cualquier parte de nuestro universo, pero privilegiando siempre un sentido humanista.

Considero dicho capítulo un avance de mi acercamiento total al género, pues en mi tesis de licenciatura, de donde derivó la publicación del artículo al que ya me he referido, privilegié los relatos mexicanos. Al revisar ahora autores de otros países latinoamericanos, amplié mi conocimiento de los mismos y me di cuenta cómo varios de ellos representan, independientemente de lo conocidos que sean, una ventana abierta para futuros trabajos de investigación de cualquier persona interesada en ellos. Un ejemplo de esto lo representa Adolfo Bioy Casares, pues comparando la amplitud de textos incluidos en su *Antología de la literatura fantástica* (publicada en 1940 y en colaboración con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo) y comentados en el prólogo escrito para esta obra con la definición genérica que se puede hacer, en un trabajo

académico, de los textos de este escritor (similares a los elegidos en la antología, como corresponde a la buena costumbre de quien es a la vez autor, crítico y antologador), resulta clara la riqueza de contenido de estas historias, fruto de una imaginación creativa liberada de las cadenas del realismo a ultranza.

Era obligatorio incluir a continuación algunos cuentos de Borges, el escritor más indicado para dotar –con el contenido filosófico de su escritura– de humanismo a la ciencia ficción. El carácter universal de las temáticas de este género, el cual está por encima de los regionalismos, concuerda a la perfección con la idea literaria de este argentino, en el sentido de que la historia de vida de un hombre representa la vida de todos los hombres.

Enumeré diversas narraciones para dar una idea de la producción literaria en este continente con respecto a la ficción científica. La simple mención de tantos textos también abre la posibilidad a estudios posteriores, en particular a establecer las características distintivas de estas obras en comparación con las de otros países de Europa o con las de los Estados Unidos.

En mi análisis de las obras elegidas, me he esforzado por establecer con claridad los rasgos pertinentes para clasificarlas como textos de ciencia ficción, motivado por un afán de cubrir, con esta tesis y la anterior de licenciatura, un sector de la investigación literaria poco explorado; pues al menos a nivel universitario, hay un número menor de estudios de este género en comparación con otros que en su momento fueron pocos y valiosamente innovadores pero ahora han llegado a ser numerosos, como son los dedicados a otros discursos creadores de códigos de realidad diferentes, lo cual es el caso del realismo mágico o el relato fantástico. La aceptación que han tenido estos trabajos en el medio académico me hace ver con agrado la apertura del canon hacia nuevas posibilidades de investigación literaria.

Al entrar de lleno al comentario de la literatura mexicana, incluí autores tan conocidos como Amado Nervo, Martín Luis Guzmán o Juan José Arreola, así como otros con nombres no tan celebres. Con ello mostré cómo la ficción científica es igualmente cultivada por los escritores consagrados –quienes más que intentar pertenecer a una clasificación genérica específica, son poseedores de toda una tradición literaria de donde toman los argumentos para sus historias, sobre todo cuando se trata de situaciones de interés universal– y por los nuevos creadores, para los cuales este género resulta muy cercano a la realidad contemporánea pero a la vez tienen plena conciencia de su carácter ficcional, del poder de la imaginación.

En el caso de Fuentes, los dos cuentos examinados se ligan con esa tradición literaria de manera explícita. Al analizar “El que invento la pólvora” como texto derivado de *Un mundo feliz* de Huxley, reforcé la idea del compromiso social del género, muy alejado de esa supuesta evasión de la realidad de que lo acusan los poco conocedores de él. El predominio de la sociedad de consumo es algo avasallante en los tiempos modernos y no sólo las ciencias sociales lo han abordado; también la literatura tiene mucho que decir y además demostrar que los cambios en la conducta de los ciudadanos y en la cultura son tanto o más interesantes de contar que los avances tecnológicos, como sucede en esta narración.

Con “El robot sacramentado” comprobé cómo La Biblia y la tradición judeocristiana siguen siendo fuente de inspiración para relatos ubicados en un contexto tan distinto como es el mundo contemporáneo y aun futurista. Revisé la buena mezcla de Fuentes al unir lo maravilloso cristiano con dos de las temáticas recurrentes en la ciencia ficción: la robótica y los viajes espaciales.³¹

³¹ Otras dos temáticas han aparecido en la literatura mexicana: el futuro pos-apocalíptico, como se ve en el cuento citado: “El que llegó hasta el metro Pino Suárez”, y el viaje en el tiempo, para lo cual remito al lector a mi artículo ya mencionado y aparecido en la revista *Semiosis*, donde examino los cuentos “Crónica del gran reformador” de Héctor Chavarría y “El viajero” de José Luis Zárate Herrera.

En el segundo capítulo emprendí el análisis de *Cristóbal nonato*, iniciando con lo anunciado desde el título de mi tesis: sus características como novela de ficción científica. Un continente tan conflictivo como Latinoamérica debía servir a un buen escritor para prever, dentro de la ficción, el desarrollo futuro de su problemática situación sociopolítica. Y particularmente México, cuyos sucesivos gobiernos fueron tan atacados por Fuentes a través de su narrativa, es un país que se presta para escribir una antiutopía en su máximo alcance. Y para ello se necesitaba además un autor lo suficientemente conocedor de la nación mexicana, tanto como para haber elegido esta nacionalidad libremente.

No obstante mi intención de definir el género de pertenencia de esta novela, no puedo dejar fuera de mis conclusiones el señalamiento de que, si bien la clasificación genérica es un método útil para quienes hacemos estudios literarios, lo más importante en cualquier obra es su valor estético, el cual resalta al disfrutar su lectura, aunque su pertenencia a un género específico sea difícil de establecer. Esto también lo hice notar en mi acercamiento a narraciones como la novela de Aridjis; y volviendo a *Cristóbal nonato*, también creo haber destacado las cualidades de este libro de Fuentes como novela en general.

Para profundizar en la totalidad representada por esta novela, continué el segundo capítulo con el apartado referente al humor y la parodia, pues en cuanto al uso de estos dos elementos, esta extensa narración destaca entre la toda la obra de su autor. No es fácil provocar a veces una sonrisa y otras veces una preocupación en el lector; lograr esta catarsis requiere una habilidad que sólo la experiencia representada por la pluma de Fuentes podía poseer. Y en cuanto a su preocupación, ésta se dirige en varios de sus libros a lo que depara el porvenir, por lo cual considero como otro estudio pendiente el análisis del futuro aparecido en varias ficciones de este escritor.

El haber dedicado la última parte del segundo capítulo a la intertextualidad es hablar de la obra misma de Fuentes: un gran mural, como la ha definido la crítica, un lugar de encuentro para todas las referencias artísticas y culturales, unidas por el don de la palabra, por la capacidad creativa del lenguaje, del discurso que busca su lector ideal, su complemento para ser y trascender.

“Memoria” y “deseo” son dos conceptos muy socorridos por Fuentes en sus relatos y ensayos, pues la amplitud de su significado puede relacionarse con muchas cosas. Hoy hago mención de ellos esperando que siempre mantengamos en la memoria las buenas obras literarias, como pide el bebé Cristóbal a su lector, y con el deseo de que siempre se sigan escribiendo libros capaces de hacer más placentera la vida.

Bibliografía

- AGUSTÍN, JOSÉ. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Grijalbo, 1996.
- ARIDJIS, HOMERO. *La leyenda de los soles*. México: FCE, Col. Tierra Firme, 2005.
- ARREOLA, JUAN JOSÉ. *Confabulario*, 6ª. ed. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- ASIMOV, ISAAC. *Sobre la ciencia ficción*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- BARTHES, ROLAND. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- BAUMAN, ZYGMUNT. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Ediciones Sequitur, 2007.
- BEFUMO BOSCHI, LILIANA Y ELISA CALABRESE. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, Col. Estudios Latinoamericanos, 1974.
- BENÍTEZ, FERNANDO. “Presentación” a *Carlos Fuentes. Voz viva de México: La región más transparente*, 5ª. ed. México: UNAM, 1997, pp. 5-20.
- BERGSON, HENRI. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- BERLIN, ISAIHAH. *Las raíces del romanticismo*, 2ª. ed. Madrid: Taurus, Col. Pensamiento, 2000.
- BERISTÁIN, HELENA. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª. ed. México: Porrúa, 1998.
- BIOY CASARES, ADOLFO. *La invención de Morel*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.
- _____. *El lado de la sombra*. México: Tusquets Editores, Col. Andanzas, 1991.
- BORGES, JORGE LUIS. *Introducción a la literatura norteamericana*. Buenos Aires: Columba, Col. Esquemas, 1967.
- _____. *El libro de arena*. Madrid: Alianza, Col. Biblioteca de Autor, 2000.
- _____, ADOLFO BIOY CASARES Y SILVINA OCAMPO. *Antología de la literatura fantástica*, 3ª. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- BRAVO, VÍCTOR ANTONIO. *La irrupción y el límite: hacia una reflexión de la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México: UNAM, 1988.
- CAILLOIS, ROGER. “Del cuento de hadas a la ciencia ficción”. *Imágenes, imágenes*. Barcelona: Seix Barral, 1969: 9-47.

- CARBALLO, EMMANUEL. "El Carlos Fuentes de *Los días enmascarados*". *Cuento y figura (La ficción en México)*. Tlaxcala: UAT, Serie Destino Arbitrario 17, 1999: 135-143.
- CASTAÑÓN, ADOLFO. "Cristóbal nonato de Carlos Fuentes". *Vuelta*, vol. 12, núm. 139, junio 1988: 44-46.
- CASTRO, ANDREA. "Wells, Bioy Casares, Gorodischer y Rey Rosa: la isla como reminiscencia del castillo gótico". *Semiosis*, tercera época, vol. II, núm. 3, enero-junio de 2006: 143-156.
- CERDÁN VARGAS, FAUSTINO GERARDO. "La ciencia ficción: un breve recorrido histórico", en *Semiosis*, tercera época, vol. VII, núm. 13, enero-junio de 2011: 27-51.
- _____. *Lo fantástico y la ciencia ficción en tres cuentos de Gabriela Rábago Palafox*. Tesis de licenciatura. Xalapa: UV, 2010.
- _____. "El personaje del vampiro en *La voz de la sangre* de Gabriela Rábago Palafox". *Texto Crítico*, nueva época, núm. 29: 239-263.
- CHAVIANO, DAÍNA. "La ciencia ficción en Cuba". *Plural*, segunda época, vol. XIII-X, núm. 154, julio de 1984: 26-31.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. "Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXV, núm. 50, 2º. semestre de 1999: 9-12.
- CORREA, HUGO ET AL. *Todos los caminos del universo*. México: PEPESA, Col. Lecturas Escogidas, 1974.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ. *Estudios de teoría literaria*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2001.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER (introducción y compilación). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. II. México: FCE, Col. Letras Mexicanas, 2ª. ed., 1996.
- _____. *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. México: Joaquín Mortiz, Col. Contrapuntos, 1998.
- DUCROT, OSWALD Y TZVETAN TODOROV. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 19ª. ed. México: Siglo XXI, 1997.
- DURÁN, MANUEL. "Grandeza y miseria de la *science fiction*". *La Palabra y el Hombre*, núm. 5, enero-marzo de 1958: 51-61.
- DURÁN DE ALBA, JOSÉ ARNULFO. "Ciencia ficción + Realismo mágico = Utopía". *Escritos*, núm. 21, enero-junio de 2001: 37-48.

- ECO, UMBERTO. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 5ª. ed. Barcelona: Lumen, Col. Palabra en el Tiempo, núm. 142, 2000.
- FERRERAS, JUAN IGNACIO. *La novela de ciencia ficción*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1972.
- FLORESCANO, ENRIQUE. "La diosa madre y los orígenes de la patria". *La Palabra y el Hombre*, nueva época, núm. 133, enero-marzo de 2005: 7-35.
- FORTSON, JAMES R. *Perspectivas mexicanas desde París. Un diálogo con Carlos Fuentes*. México: Corporación Editorial, 1973.
- FUENTE, JUAN RAMÓN DE LA. "México en Fuentes, Fuentes y México". *La región más transparente en el siglo XXI*. Georgina García Gutiérrez Vélez: compilación, edición e introducción. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas / UV, 2012, pp. 23-29.
- FUENTES, CARLOS. *Constancia y otras novelas para vírgenes*. México: Alfaguara, 2001.
- _____. *Cristóbal nonato*. México: FCE, Col. Tierra Firme, 1987.
- _____. *Cuentos sobrenaturales*. México: Alfaguara, 2007.
- _____. *Los días enmascarados*. México: Novaro, 1966.
- _____. *El espejo enterrado*. México: Taurus, 2000.
- _____. *Identidad y genio*. DVD producido por el Canal 22. México: CONACULTA / EDUCAL, Col. Literatura, 2008.
- _____. *El mal del tiempo. Volumen uno: Aura / Cumpleaños / Una familia lejana*. México: Alfaguara, 1994.
- _____. *La muerte de Artemio Cruz*. México: FCE, Col. Popular núm. 34, 1973.
- _____. *La nueva novela hispanoamericana*, 5ª. ed. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- _____. *La región más transparente*, 4ª. ed. México: FCE, Col. Popular núm. 86, 1989.
- _____. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: FCE, Col. Tierra Firme, 1992.
- _____. *La voluntad y la fortuna*. México: Alfaguara, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.

- GARCÍA GUTIÉRREZ, GEORGINA. “Cristóbal Nonato: profecía apocalíptica, experimentación lúdica, crítica certera”. *Cuadernos Americanos*, nueva época, año IV, vol. 4, núm. 22, julio-agosto de 1990: 167-190.
- GARCÍA, MARA L. “Lo fantástico y el proceso creativo en *La invención de Morel*”. *Signos Literarios y Lingüísticos*, vol. II, num. 2, julio-diciembre de 2000: 123-129.
- GARCÍA NÚÑEZ, FERNANDO. *Fabulación de la fe: Carlos Fuentes*. Xalapa: UV, Col. Biblioteca, 1989.
- GATTÉGNO, JEAN. *La ciencia ficción*. México: FCE, Col. Popular núm. 292, 1985.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, Col. Teoría y Crítica Literaria, 1989.
- GIACOMAN, HELMY F. (edición). *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Las Américas, 1971.
- GOLIGORSKY, EDUARDO Y MARIE LANGER. *Ciencia ficción. Realidad y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, Col. Mundo Moderno, 1969.
- GONZÁLEZ, OMAR. “Cristóbal Nonato”. *La Palabra y el Hombre*, nueva época, núm. 63, julio-septiembre de 1987: 111-112.
- GORODISCHER, ANGÉLICA. “Narrativa fantástica y narrativa de ciencia-ficción”. *Plural*, segunda época, núm. 188, mayo de 1987: 48-50.
- GUZMÁN, MARTÍN LUIS. *Caudillos y otros extremos*. México: UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 115, 1995.
- HAHN, ÓSCAR (compilación y estudio preliminar). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, 2ª. ed. México: Ediciones Coyoacán, Col. Diálogo Abierto núm. 64, 2002.
- HERNÁNDEZ, JORGE F. (compilación) *Carlos Fuentes: territorios del tiempo. Antología de entrevistas*. México: FCE, Col. Tierra Firme, 1999.
- HIRIART, HUGO. *La destrucción de todas las cosas*. México: Era, 1992.
- HUTCHEON, LINDA. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM, 1992, pp. 173-193.
- _____. “La política de la parodia postmoderna”. *Criterios*, julio 1993: 187-203.
- HUXLEY, ALDOUS. *Un mundo feliz*, 8ª. ed. Prólogo de Ignacio de Llorens. México: Editores Mexicanos Unidos, 1990.
- KAGARLITSKI, YULI. *¿Qué es la ciencia-ficción?* Barcelona: Punto Omega-Guadarrama, Col. Universitaria de Bolsillo, 1977.

KLEIST, HEINRICH VON. "El terremoto en Chile".
<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ale/kleist/terremo.htm>

KRISTEVA, JULIA. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Desiderio Navarro: selección y traducción. La Habana: UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 1-24.

LARSON, ROSS. "La literatura de ciencia-ficción en México". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 284, febrero de 1974: 425-431.

LAZO, NORMA. *El horror en el cine y en la literatura*. México: Paidós, 2004.

LEAL FUENTES, LUIS. "Ironía y desplazamiento en *La región más transparente*". *La región más transparente en el siglo XXI*. Georgina García Gutiérrez Vélez: compilación, edición e introducción. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas / UV, 2012, pp. 37-40.

LÓPEZ CASTRO, RAMÓN. *Expedición a la ciencia ficción mexicana*. México: Lectorum, 2001.

LÓPEZ VELARDE, RAMÓN. *La sangre devota*. México: Jus, Col. Poesía núm.12, 1980.

_____. *El son del corazón*. México: Planeta / Joaquín Mortiz / CONACULTA, Col. Ronda de Clásicos Mexicanos, 2002.

_____. *Zozobra*. Carlomagno Sol Tlachi: edición, introducción y notas. Xalapa: UV, Col. Clásicos Mexicanos núm. 7, 2004.

LOVECRAFT, HOWARD PHILLIP. *El horror sobrenatural en la literatura*, 4ª. ed. México: Fontamara, 2002.

MARTÍNEZ, ALBA NORA. "La presencia poética de López Velarde en *Cristóbal nonato*". *Texto Crítico*, núm. 39, julio diciembre de 1988: 124-129.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ ENRIQUE. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, Col. Crítica y Estudios Literarios, 2001.

MELO, JUAN VICENTE. "La joven literatura mexicana". *La Palabra y el Hombre*, nueva época, núm. 53-54, enero-junio de 1985: 135-142.

MÉNDEZ DE CUENCA, LAURA. *Impresiones de una mujer a solas; una antología general*. México: FCE / FLM/ UNAM, Col. Biblioteca Americana, 2006.

MORA VÉLEZ, ANTONIO. "Ensayos de ciencia ficción". *La ciencia y el hombre*, núm. 25, enero-abril de 1997: 55-73.

MUÑOZ, MARIO. "La generación de la *Revista Mexicana de Literatura*: esbozo mínimo de una aproximación". *La Palabra y el Hombre*, nueva época, núm. 113, enero-marzo de 2000: 83-89.

- _____. “Regionalismo y universalidad en la novela mexicana del siglo XX”. *La Palabra y el Hombre*, nueva época, núm. 122, abril-junio de 2002: 23-36.
- NERVO, AMADO. *El castillo de lo inconsciente*. México: CONACULTA, Col. Lecturas Mexicanas, 2000.
- _____. *Plenitud / Perlas negras / Místicas / Los jardines interiores / El estanque de los lotos*, 6ª. ed. México: Porrúa, Col. “Sepan cuantos...”, núm. 171, 1985.
- NUSSBAUM, MARTHA. *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Barcelona: Andrés Bello, 1997.
- O’GORMAN, EDMUNDO. *La invención de América*, 3ª. ed. México: FCE, Col. Tierra Firme, 2006.
- OLIVIER, FLORENCE. *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*. Xalapa: UV, Col. Biblioteca, 2007.
- _____. “Diablo, duende, nonato: la malicia narrativa en *La región más transparente y Cristóbal nonato*”. *La región más transparente en el siglo XXI*. Georgina García Gutiérrez Vélez: compilación, edición e introducción. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas / UV, 2012, pp. 297-308.
- ORTEGA, JULIO. “Carlos Fuentes y la escena de la lectura”. *La región más transparente en el siglo XXI*. Georgina García Gutiérrez Vélez: compilación, edición e introducción. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas / UV, 2012, pp. 45-53.
- _____. “*Cristóbal nonato* de Carlos Fuentes”. *Vuelta*, vol. 12, núm. 139, junio 1988: 46-49.
- ORWELL, GEORGE. *1984*. Navarra: Salvat Editores, 1971.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO (introducción, selección y notas). *Antología del modernismo (1884-1921)*, 3ª. ed. México: UNAM / Era, Col. Biblioteca del Estudiante Universitario, 1999.
- La Palabra y el Hombre*, tercera época, núm. 21 (dedicado a Carlos Fuentes en la Universidad Veracruzana), verano, 2012.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, Col. Lingüística y Teoría Literaria, 1998.
- PLATÓN. “Cratilo”. *Diálogos*, 25ª. ed. México: Porrúa, Col. “Sepan cuantos...” núm. 13, 1998, pp. 249-294.
- PRADA OROPEZA, RENATO. *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa*. Zacatecas: UAT, Col. Principia, 1991.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE. *Poesía*. México: Porrúa, Col. “Sepan cuantos...” núm. 646, 1994.

- QUIROGA, HORACIO. *Más cuentos / Cuentos de la selva*, 8ª. ed. México: Porrúa, Col. "Sepan cuantos..." núm. 347, 1999.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 22ª. ed. Madrid: Espasa, 2001.
- REBETEZ, RENÉ. *La ciencia ficción: cuarta dimensión de la literatura*. México: SEP, Cuadernos de Cultura Popular núm. 51, 1966.
- REISZ, SUSANA. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales". Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, Col. Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas, 2001: 193-221.
- REYES, ALFONSO. "El presagio de América". *Última Tule. Obras completas*, t. XI. México: FCE, 1997, pp. 11-62.
- RICOEUR, PAUL. *Relato: historia y ficción*. México: Dosfilos Editores, 1994.
- RÍO, MARCELA DEL. *Proceso a Faubritten*. México: Aguilar, Col. Novela Nueva, 1976.
- ROAS, DAVID. "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, Col. Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas, 2001: 7-44.
- RUFFINELLI, JORGE. "Las ciudades perdidas de Carlos Fuentes". *Texto Crítico*, nueva época, año V, núm. 9, julio-diciembre de 2001: 215-223.
- RUIZ, BERNARDO. "Carlos Fuentes, autor de C. F." *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*. Compilación e introducción de Georgina García Gutiérrez. León: Universidad de Guanajuato / El Colegio Nacional / INBA, 1995: 221-224.
- RUPRECHT, HANS-GEORGE. "Intertextualidad". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Desiderio Navarro: selección y traducción. La Habana: UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 25-35.
- SAFRANSKI, RÜDIGER. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. México: Tusquets Editores, Col. Tiempo de Memoria, núm. 75, 2009.
- SARAMAGO, JOSÉ. *Casi un objeto*. México: Alfaguara, 1998.
- SCHAFFLER, FEDERICO. "Perspectiva de la ciencia ficción en México". *Tierra Adentro*, núm. 51, enero-febrero de 1991: 12-16.
- SCHWARZ, MAURICIO JOSÉ. "Ciencia ficción: literatura del cambio". *Plural*, segunda época, núm. 143, agosto de 1983: 48-54.
- SKŁODOWSKA, ELZBIETA. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.

- STAUDER, THOMAS. "Lo fantástico en la obra del autor mexicano Homero Aridjis: análisis de la novela *La leyenda de los soles* (1993)". *Semiosis*, tercera época, vol. II, núm. 4, julio-diciembre de 2006: 103-116.
- STERNE, LAWRENCE. *Tristram Shandy*, 22^a. ed. Chicago: Encyclopaedia Británica / University of Chicago, 1978.
- TOVAR, LUIS. "Carlos Fuentes, los libros y la fortuna". *La Jornada Semanal*, núm. 898, 20 de mayo de 2012: 16.
- TRUJILLO MUÑOZ, GABRIEL. "Ciencia y ciencia ficción decimonónicas". *La Palabra y el Hombre*, nueva época, núm. 62, abril-junio de 1987: 51-59.
- _____. "Los cuentos del lado oscuro (terror, fantasía y ciencia ficción en México)". *Tierra Adentro*, núm. 104, junio-julio de 2000: 57-63.
- _____. "El futuro en llamas (El cuento mexicano de ciencia ficción)". *Vivir del cuento (La ficción en México)*. Tlaxcala: UAT, Serie Destino Arbitrario 12, 1995: 215-231.
- V. A. "Balance de Carlos Fuentes". *Viceversa*, núm. 20, 1995: 4-48.
- V. A. "Dossier: Homenaje a Carlos Fuentes". *La Palabra y el Hombre*, nueva época, núm. 113, enero-marzo de 2000: 153-176.
- VALLE, ANTONIO. "Carlos Fuentes en la última batalla". *La Jornada Semanal*, núm. 898, 20 de mayo de 2012: 10.
- VELASCO GÓMEZ, AMBROSIO. "Carlos Fuentes: humanista mexicano". *La región más transparente en el siglo XXI*. Georgina García Gutiérrez Vélez: compilación, edición e introducción. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas / UV, 2012, pp. 31-36.
- WELLS, HERBERT GEORGE. *La isla del doctor Moreau*. Barcelona: Bruguera, Col. Libro Amigo, 1979.