

## **UC Irvine**

### **UC Irvine Electronic Theses and Dissertations**

#### **Title**

Poshumanismo y ciencia ficción mexicana

#### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/1n3798bm>

#### **Author**

Contreras, David

#### **Publication Date**

2017

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA,  
IRVINE

Poshumanismo y ciencia ficción mexicana

DISSERTATION

submitted in partial satisfaction of the requirements  
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in Spanish and Portuguese

by

David Contreras

Dissertation Committee:  
Professor Horacio Legrás, Chair  
Associate Professor Viviane Mahieux  
Associate Professor Santiago Morales-Rivera

2017



## DEDICATION

A

mis padres, David y Caritina, por todo su incondicional amor y apoyo a lo largo de los años.

A mi hermano Gustavo, con quien compartí muchos viajes mentales durante la infancia jugando con los monitos de star wars y transformers.

A mis sobrinas, Yadira, Citlalli y Camila.

Y

A Ladan.

## TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS	iv
CURRICULUM VITAE	v
ABSTRACT OF THE DISSERTATION	vi
INTRODUCTION	1
CHAPTER 1: Neurotextualidades: Del estridentismo al ciberpunk	5
CHAPTER 2: Viajes y simulación	88
CHAPTER 3: Apokaluptus	122
CHAPTER 4: Alegorías de la subalternidad	169
CHAPTER 5: Conclusión	198
BIBLIOGRAPHY	203

## **ACKNOWLEDGMENTS**

Agradezco al comité de disertación por las críticas y los comentarios, los cuales considero indispensables para este proyecto doctoral.

## **CURRICULUM VITAE**

David Contreras

- 2004      B.A. in Spanish Literature, University of California, San Diego
- 2010      M.A. in Latin American Literature, San Diego State University
- 2017      Ph.D. in Spanish and Portuguese  
University of California, Irvine

### **FIELD OF STUDY**

Science Fiction and the Fantastic in Latin American Literature.

## **ABSTRACT OF THE DISSERTATION**

Posthumanismo y la ciencia ficción mexicana

By

David Contreras

Doctor of Philosophy in Spanish and Portuguese

University of California, Irvine, 2017

Professor Horacio Legrás, Chair

This dissertation explores Mexican science fiction under the lens of posthuman studies. It contributes to the nascent scholarship of the genre by analyzing its inherent counterdiscourse in questioning the legacy of state sponsored positivism from 19<sup>th</sup> century and its effects on contemporary Mexican modernity. A close study of Mexican avant-garde texts written by the Estridentistas during the postrevolutionary years reveals utopian politics and aesthetics, which allow the dissertation to contrast their work with the dystopian discourse of postmodern Mexican cyberpunk. In revealing a common technological genealogy between the avant-gardes and Mexican science fiction, the dissertation resorts to the invention of a new concept called, *Neurotextuality*. The remaining chapters focus on the themes of time and space travel; as a deconstructive historiography, the apocalypse; as a posthuman aesthetic, and the allegorical representation of subalternity in science fiction. These mediums provide the dissertation with critical assessments of positivistic thought.



## Introducción

A decir de Jorge Luis Borges: “Science fiction es un monstruo verbal en que se amalgaman el adjetivo *scientific* y el nombre sustantivo *fiction*”.<sup>1</sup> Considerando el carácter monstruoso del texto de ciencia ficción, tal como lo ha denominado el juicio crítico de Borges, esta es una disertación que se adentra en el multiverso heterogéneo del texto de ciencia ficción y explora los portales inter-históricos amalgamados por el contenido y la forma de los textos analizados en este estudio. El acercamiento analítico que propongo toma en cuenta la cuestión tecnológica y la subalternidad, con el fin de reanimar el espíritu de los estudios subalternos desde otras literaturas marginales. La cuestión de la subalternidad, considero, se limita a lo absolutamente histórico y material, como también a lo absolutamente deconstructivo. Estas distinciones y variantes como es sabido, fueron los extremos que llevaron a la caída de los estudios subalternos.<sup>2</sup> En un intento por potencializar al pensamiento subalternista, Bosteels propone realizar una articulación de este antagonismo:

The proper articulation of these two sources of subaltern thought, then, allows the critic in new and unheard-of ways not only to theorize the demise of revolutionary politics, but also to politicize the theory of difference and the deconstruction of metaphysics. The most thorough-going passage through this double movement is in my eyes not only useful but absolutely indispensable for anyone who is critically engaged today with questions of literature, culture, and politics-in Latin America as much as elsewhere. (5)

---

<sup>1</sup> Bradbury, Ray, and Jorge L. Borges. *Crónicas Marcianas*. Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1959. Print.

<sup>2</sup> Ver los artículos que aparecen en *Dispositio* Vol.25 No. 52 (2005).

El pensamiento subalternista, según Bosteels, debe tener la capacidad de manejar lo político tanto como lo deconstructivo, lo material y lo abstracto, deconstruir lo político y politizar lo deconstructivo. Este es el doble movimiento del nuevo orden epistemológico del pensamiento subalternista que propone Bosteels. Sin embargo, en esta disertación no nos hemos limitado a la articulación de estos dos modos del pensar subalternista, sino que hemos introducido el perfil crítico de los estudios poshumanistas y sus códigos tecnoculturales, literarios y políticos para indagar mucho más allá de cualquier análisis superficial, con el fin de observar la relación entre tecnología, ciencia y subalternidad.

En el contenido de los capítulos rescatamos teorías marginales como la teoría de la dependencia e incorporamos reflexiones sobre la tecnología para criticar las fantasías utópicas de la modernidad mexicana tanto como su representación distópica. El espíritu analítico que acompaña a esta disertación tiene el compromiso de revalorar el texto de ciencia ficción como un nuevo espacio literario para la producción de nuevos saberes y acercamientos críticos hechos con rigor y decoro.

La disertación inicia con un estudio comparado entre el estridentismo y el ciberpunk mexicano. Ofrezco un acercamiento desde una perspectiva comparada que permite analizar los vasos comunicantes entre estos dos géneros que comparten una genealogía tecnológica y estética. Este origen lo apoyo con base en una serie de relecturas sobre los manifiestos del futurismo y el surrealismo. Complemento el análisis estético de estos textos con una serie de reflexiones políticas y filosóficas que derivan de los estudios poshumanistas. De ahí la poesía y prosa del estridentismo es comparada críticamente con el espíritu distópico del ciberpunk mexicano.

El segundo capítulo tiene como objetivo analizar textos relacionados al viaje. Para ubicar el pulso crítico del capítulo, tomo en cuenta el relato “Utopía de un hombre que está cansado” (1975), en el cual Borges escribe el siguiente diálogo:

-¿Y la gran aventura de mi tiempo, los viajes espaciales?-le dije.

-Hace ya siglos que hemos renunciado a esas traslaciones, que fueron ciertamente admirables. Nunca pudimos evadirnos de un aquí y de un ahora.

Con una sonrisa agregó:

-Además, todo viaje es espacial. Ir de un planeta a otro es como ir a la granja de enfrente. Cuando usted entró en este cuarto estaba ejecutando un viaje espacial. (*El libro de arena* 22)

El texto de Borges emite un tono pesimista e indiferente, pues, el viaje espacial ha dejado de ser una novedad como aventura utópica. De este modo, Borges desvanece el espíritu utópico del viaje en el espacio, y, ofrece –alegóricamente- una visión de hastío y cansancio por los discursos utópicos: “Ir de un planeta a otro es como ir a la granja de enfrente”(22).

El capítulo adopta la desconfianza borgiana, y explora las ruinas de la utopía llamada modernidad mexicana. En este capítulo analizamos la fotografía ferroviaria de Juan Rulfo, el cuento “*El guardagujas*” (1952), de Juan-José Arreola, el proyecto audiovisual denominado SEFT-1 (2006-2011), y dos novelas de ciencia ficción mexicanas; *Mejicanos en el espacio* (1968), de Carlos Olvera, y *Echevete, Palamás, y Yo* (1944), de Diego Cañedo.

El tercer capítulo maneja el tema del fin del mundo. Analizamos la novela *Trasterra* (1973), de Tomás Mojarro, y el cortometraje experimental *Apocalypse 1900* (1965), de Salvador Elizondo. Estos textos manejan el discurso apocalíptico de una manera que cuestionan el humanismo desde distintas perspectivas. En *Trasterra* observamos

predominantemente un recurso fantástico en la producción de entes mitad humano y mitad animal. La novela no hace mención alguna de cuestiones tecnológicas, sin embargo, sí que cuestiona al humanismo desde una alteración de la lógica científica. La reproducción de entes monstruosos es en sí una negación al predominio del hombre y su procreación. En el filme experimental de Elizondo, la cuestión tecnológica cobra mayor relevancia, además de que Elizondo introduce la cuestión de la subalternidad. Ambos textos trascienden el espacio nacional, ya que México como espacio político y geográfico no figura explícitamente en sus textos, sin embargo, al analizar los textos desde un acercamiento poshumanista podemos advertir críticas implícitas y alegóricas a la modernidad mexicana.

En el último capítulo exploro la representación de la subalternidad en “El hombre artificial” (1910), de Carlos Toro, y en la novela *Su nombre era Muerte* (1947), de Rafael Bernal. El capítulo puede ser entendido como un ensayo por suplementar el rigor crítico de los estudios subalternos y re-contextualizarlo en el espacio literario de la ciencia ficción. En la interpretación de los textos, y a modo de contrapelo, acudimos a una articulación entre el poshumanismo y los estudios subalternos, con el fin de analizar la subalternidad desde la perspectiva crítica que provee el acercamiento poshumanista, su atención al sentido tecnológico y científico. Estos textos me permiten visitar la cuestión del positivismo mexicano y criticarlo como un discurso científico verdaderamente histórico como verdaderamente fallido.

## I

### **Neurotextualidades: Del estridentismo al cyberpunk**

Antes de iniciar el estudio sobre el estridentismo y el cyberpunk mexicano ofrezco una serie de observaciones, las cuales considero importantes como puntos de partida hacia el diálogo que pretendo realizar entre las vanguardias y la ciencia ficción.

Asimismo este capítulo ambiciona ofrecer reflexiones las cuales considero deben realizarse en el momento de emprender un estudio comparativo y contrastivo entre los dos mencionados géneros. Estas reflexiones unifican las temáticas de subalternidad, hegemonía, latinoamericanismo, estado y deconstrucción que atraviesan mi disertación. Es decir, tomo en cuenta todo lo publicado y dicho sobre la caída, bifurcación y la nueva resurgencia (postsubalternidad) de los estudios subalternos. De ahí que el estudio sobre el estridentismo y la ciencia ficción, paralelamente, me permita establecer puntos disertantes un tanto contrarios a los conceptos de la *postsubalternidad* y *posthegemonía*. En todos los fines y efectos, este capítulo está estructurado a modo de reflexiones y críticas hechas a contrapelo, puesto que asumo y adopto lo que Bruno Bosteels declara con respecto a las formas de la política, el arte y la subalternidad: “Revisit the problem of the presentation and transmission of these forms of thought, if not by remaining outside, which is impossible, then at very least by adamantly going against the constraints of purely academic power” (158).

Bosteels acierta cuando habla de la imposibilidad de visitar desde un afuera las formas relacionadas a la subalternidad, puesto que el espacio para hacerlo es el texto académico, no obstante es el mismo texto académico lo que permite ese ‘going against the

constraints of purely academic power'. Con esto en mente, vale iniciar esta discusión con *Fusión de dos culturas* (1960) mural de Jorge García Camarena.

Con todo el efecto cromático, el mural es una oda a la dialéctica de la violencia; a la conquista y la defensa que impulsa a cada una de estas civilizaciones representadas en la pintura. Sin embargo, en una detenida reflexión no solamente observamos en la figura del guerrero águila la cosmovisión zootológica del imperio azteca, sino también la superioridad tecnológica de las civilizaciones dotadas con la técnica y tecnologías del acero y el adiestramiento ecuestre. Con esta observación muestro que hay cuestiones que van mucho más allá de la mera representación de la mezcla de razas; aquí no nos ocupamos de la desgastada temática de la identidad de lo mexicano. Esto nos lleva a decir que el contraste entre la vestimenta metálica del conquistador y la vestimenta animal del guerrero azteca simbolizan una relación jerárquica, en la cual aquellas civilizaciones con superioridad tecnológica tienen la historia a su favor; vale decir la historia últimamente la escriben los vencedores. La disparidad de esta contienda lo podemos observar en el grado de facilidad con el que la espada del conquistador penetra el cuerpo y logra atravesar la espina dorsal del guerrero azteca. Profundizando dicha interpretación, lo que muestra García Camarena es una parálisis sumamente sugerente, lo que implica cierta inmovilidad y deficiencia tecnológica dentro del transcurso de la modernidad en América Latina. Conviene mencionar los numerosos estudios realizados por los pensadores ligados a la teoría de la dependencia para ilustrar el subdesarrollo de continente, como también basta con recordar las palabras de Ernesto "Che" Guevara en su discurso en el Fórum de Energía

Eléctrica realizado en 1963 sobre la importancia y necesidad de realizar una “revolución técnica” al par de la revolución cubana.<sup>3</sup>

En su discurso, Guevara presenta los obstáculos técnicos/tecnológicos que Cuba debe afrontar como resultado del embargo estadounidense, importantemente, muestra que la revolución técnica cubana es dependiente no solamente de la labor ética de los técnicos cubanos, sino también del refuerzo técnico, tecnológico y científico de los “países amigos”. Considero que el caso cubano es relevante en el resto del continente latinoamericano, ya que toda revolución social y política sea de antaño o contemporánea está subyugada a cierta dependencia científica y tecnológica. Anterior a la revolución cubana, el caso de la expropiación petrolera realizada por el general Lázaro Cárdenas en México, es un ejemplo histórico de los efectos de la subyugación tecnológica que obstaculiza a la revolución cardenista:

Es por lo tanto ineludible, como lógica consecuencia...dictar una medida definitiva y legal para acabar con este estado de cosas permanente en que el país se debate, sintiendo frenando su progreso industrial por quienes tienen en sus manos el poder de todos los obstáculos y la fuerza dinámica de toda actividad, usando de ella no con miras altas y nobles, sino abusando frecuentemente de ese poderío económico hasta el grado de poner en riesgo la vida misma de la nación, que busca elevar a su pueblo mediante sus propias leyes, aprovechando sus propios recursos y dirigiendo libremente sus destinos. (Silva Herzog 237)

---

<sup>3</sup> Ver video en: <https://www.youtube.com/watch?v=1R7iVlm9VNs>

El discurso de Cárdenas ilustra como el potencial tecnológico y el “poderío económico” de las compañías extranjeras tienen la capacidad de detener el progreso de la nación mexicana.<sup>4</sup> Las circunstancias expresadas por Cárdenas y Guevara no hacen más que presentar la condición de dependencia que paralizan el progreso de una autosuficiencia tecnológica en América Latina; el continente latinoamericano, como lo representa el guerrero azteca en la pintura de Camarena, se encuentra atravesado por la espada de las potencias tecnológicas.

La cuestión tecnológica o la *cuestión concerniente a lo tecnológico* es lo que debe entrar en las cuestiones sobre la postsubalternidad y la posthegemonía. Y es el texto de ciencia ficción el medio que ofrece las dimensiones sociopolíticas y estéticas para realizar una serie de observaciones sobre la post/subalternidad y post/hegemonía vista desde el imaginario posthumanista del texto de ciencia ficción.

### **Sobre la monstruosidad de la ciencia ficción y ciertos puntos históricos**

En el prólogo a la primera traducción de *Crónicas marcianas* (1955) de Ray Bradbury, Jorge Luis Borges describe la ciencia ficción de la siguiente manera: “Science fiction es un monstruo verbal en que se amalgaman el adjetivo *scientific* y el nombre sustantivo *fiction*”. Acertado es el comentario del maestro de la ambigüedad porque lo que el ‘monstruo verbal’ produce es un género que resiste interpretaciones absolutas, cuando no, es una monstruosidad rizomática deleuziana. La mezcla de lo científico con la ficción produce un espacio literario artístico descentralizado. Por ejemplo, la ruptura del tiempo y transcendencia del espacio conforman ciertos imaginarios que desafían la capacidad

---

<sup>4</sup> Ver “Mexico y el vampirismo petrolero” de Silva Herzog en Torres, Óscar F. *Historiadores De México Siglo XX*. México, D.F: Editorial Trillas, 2003. Print.



hermenéutica del lector/espectador. Pablo Capanna, el más importante crítico de la ciencia ficción en América Latina, describe en su seminal libro *El sentido de la ciencia-ficción* (1966) el problema en que la ciencia ficción, mucho más allá de su comercialismo como producto de consumo, se encuentra en una situación crítica como objeto de “...indiferencia general y... pereza intelectual” (11). El sentido de la ciencia ficción, sugiere Capanna, consiste en que la ciencia ficción debe ser pensada sin temor a su monstruosidad y dialogar con esta en todos los códigos posibles.

El término científico en sí presupone una técnica, una tecnología y un conocimiento empírico que al adentrarse al espacio de la ficción entra una fase de metamorfosis y revela distintas intencionalidades estéticas y políticas, como también abre portales peculiares de índole inter-históricos. Aclaro esto de la siguiente manera, cuando un lector de ciencia ficción hace lectura de textos, existe la posibilidad de que el lector vaya mucho más allá del análisis superficial, esto sucede porque el código hermenéutico simplemente se multiplica debido a la *ciencia-ficcionalidad* al cual es expuesto el lector.<sup>5</sup>

Sirva de entrada dos pinturas importantes dentro del arte mexicano del siglo veinte, con el fin de observar el lenguaje visual y sus respectivas intencionalidades, sus portales inter-históricos y las *cienciaficcionalidades* de estas.

Sobrepasando cualquier interpretación comparativa, el contraste entre ambas pinturas muestra deseos y presagios discrepantes sumamente trascendentales. En *Unidad Panamericana* (1940) Diego Rivera plasma una estupenda oda al trabajo industrial en la

---

<sup>5</sup>Un acercamiento a la *cienciaficcionalidad* consiste en ver lo científico en cualquier texto cultural. Ver Csicsery-Ronay, Istvan. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2008. Print.

suma de energía del trabajo colectivo, ese empresa y sinfonía de cuerpos ejecutando técnicas y labores distintas. Hay un canto a la articulación de civilizaciones, el cual es encarnado en la figura central cuya identidad aunque indefinible, si que representa alegóricamente una fantasía poshumanista. Su esencia poshumanista deriva de la articulación entre el brazo indígena, la coatlicue y la máquina, sobre todo en la contradicción que cada civilización ostenta en su respectiva cosmovisión y modo de vida. El brazo indígena extiende la mano para recibir cuatro gotas de agua, lo que muestra la visión indígena entorno a la naturaleza y veneración a los dioses. En la otra parte mecánica queda por pensar el liquido que mueve a las máquinas, ese liquido prehistórico, el petróleo. Este ente *monstruo-cyborg-indígena* riveriano es el punto paradójico de toda la pintura. Si bien Rivera dice: “My mural will picture the fusion between the great past of the Latin American lands, as it is deeply rooted in the soil, and the high mechanical developments of the United States.”<sup>6</sup>, con este pensamiento Rivera, hegelianamente, apuesta por una síntesis fantástica, en la cual el lado mexicano es relegado al pasado con sus simples técnicas primitivas. No resulta, entonces, impráctico comentar que hay un proceso de subalternización al par de cierto futurismo primermundista. En retrospectiva, ocho años antes *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), Frida Kahlo desde una fúnebre lápida anunciaba el presagio de la explotación de las modernidades en subdesarrollo.

Descriptivamente, la pintura de Frida Kahlo presenta un imaginario surrealista que dialoga con el realismo de las modernidades periféricas reducidas a la exportación de materia prima. Profundizando estéticamente el autorretrato de Kahlo anticipa uno de los tropos narratológicos más sobresalientes y estratégicos de la ciencia ficción, la articulación entre

---

<sup>6</sup>[https://www.ccsf.edu/en/about-city-college/diego-rivera-mural/mural\\_images.html](https://www.ccsf.edu/en/about-city-college/diego-rivera-mural/mural_images.html)

lo orgánico y tecnológico; efecto que observamos en el subsuelo donde los cables electrónicos de Estados Unidos invaden el territorio mexicano y copulan con las raíces de la flora nacional. En este sentido, la pintura de Kahlo puede entenderse como un antecedente y obra precursora a la estética del ciberpunk mexicano por excelencia. A raíz de esta pintura y un ligero contraste con una de las imágenes que aparecen en el largometraje *Sleep Dealer* (2008) podemos rastrear cierta evolución estética y notar las diferencias históricas entre el período de Kahlo y el neoliberalismo mexicano.

Similarmente existe cierto simbolismo que hace alusión a la muerte y al sacrificio; si Frida utiliza la lápida como referente *necropolítico*, Alex Rivera siguiendo el mismo tono, ofrece una imagen de Memo Cruz, con la cual resalta un pleonasma estratégico y visual del sacrificio existencial; esto lo podemos entender desde el apellido hasta el lenguaje corporal que se encuentran en posición de rendimiento y sacrificio. El contraste estético radica en el cambio del objeto de explotación capital y la fuente energética, la cual antes era proveída por la flora (naturaleza) y que ahora es abastecida por el cuerpo humano (sociedad). De este modo, la escena adquiere una dimensión contemporánea, puesto que alude a la cuestión del *biocapitalismo* imperante en donde el capital saca ganancia no solamente del trabajo físico, sino también del “...trabajo inmaterial y cognitivo” (Negri 26).<sup>7</sup>

Contemplado de otra forma, la imagen de Memo Cruz resulta ser una representación ambivalente, la cual oscila entre el sentido religioso, el cual es un sentido predominante en el realismo mexicano desde Revueltas hasta Rulfo, y el sentido alegórico,

---

<sup>7</sup> Para un panorama del concepto, consultar:

“Biocapitalismo y constitución política del presente” por Antonio Negri.

<http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/53596.pdf>

“Life put to Work: Towards a Life Theory of Value” por Cristina Morini y Andrea Fumagalli

<http://www.ephemerajournal.org/sites/default/files/10-3morinifumagalli.pdf>

puesto que la imagen de Memo cuyas extremidades se hayan conectadas a ocho cables, sugerentemente, asemeja a las cuerdas de la marioneta. He aquí una de las críticas visuales más potentes de *Sleep Dealer*; esto lo podemos ver tomando en cuenta el efecto del *biocapitalismo*, el cual explota no solamente el trabajo del obrero, sino también el trabajo autónomo del pensamiento, vale decir el trabajo del intelectual se convierte -cuando no siempre lo ha sido- una mercancía de consumo que igualmente contribuye a la plusvalía del capital. Esto lo sugiere Negri de una manera satírica: “Por tanto ocurre una transformación radical de la manera en la que se trabaja, un cambio que por cierto no será camuflado y mistificado por la absurda ideología de “es lindo trabajar de manera cognitiva, por fin somos independientes” (26). Entendiendo a Negri desde la imagen de Memo, lejos de cualquier independencia autónoma, el trabajo intelectual ha caído en la redes de la marioneta.

Es de este modo que la imagen de Memo genera un vaivén de interpretaciones que va de lo simbólico hasta lo alegórico, y, en el transcurso de la interpretación, como hemos observado, surgen múltiples críticas que, no obstante, recuperan puntos históricos y circunstancias existenciales. Estas observaciones validan la tesis de Borges sobre la monstruosidad hermenéutica de la ciencia ficción y de la imposibilidad de interpretarla en términos absolutos. Sin hilar finamente contra Borges, considero que la imposibilidad se da a raíz de la interacción fundamental entre la *cienciaficcionalidad* y la multiplicidad histórica del texto de ciencia ficción; en el terreno estético, la ciencia y la historia adquieren dimensiones alegóricas. Esto quiere decir que la interpretación del lector o crítico, no necesariamente debe someterse a la posible intencionalidad del texto, lo que el escritor o artista produce. Vale retomar la pintura de Kahlo para ilustrar este punto.

La pintura de Kahlo y su importancia como precursora de la estética de la ciencia ficción, tiene que ver con la dimensión inter-histórica que subyace en su subtextualidad, o en el *inconsciente político* de la pintura.<sup>8</sup> A diferencia del optimismo que proyecta el mural riveriano, la pintura de Frida Kahlo anuncia un futuro distópico de manera alegórica, esto lo podemos observar minuciosamente en el manejo del cactus y sus flores. Y es que Frida Kahlo sugiere tomar en cuenta el tiempo que toma al cactus alcanzar cierta maduración biológica antes de realizar el florecimiento. Pero esta última observación puede ampliarse aun más cuando se toma en cuenta la relación entre el poder colonial y la botánica. En su sección “El espionaje botánico” que aparece en el texto *Maquinaciones: el otro lado de la tecnología* (2011), Pablo Capanna resume la economía botánica y el rol de las plantas y semillas en la consolidación de los imperios coloniales:

Los imperios coloniales –España y Portugal, por un lado, y Francia, Holanda e Inglaterra, por el otro– iniciaron su capitulación con el monopolio de ciertos productos estratégicos. Pero pronto empezaron a espiarse unos a otros para quitarle el negocio a la competencia...En un época que ignoraba la existencia del genoma, la biodiversidad era el *software* más cotizado. La investigación botánica equivalía a lo que hoy es la tecnología de punta y sus laboratorios estaban en los viveros y jardines botánicos. Había un activo tráfico de semillas, generalmente, clandestino, y la botánica reinaba hasta en los blasones nobiliarios. (70)

---

<sup>8</sup> Ver, Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative As a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1981. Print.

Las palabras de Capanna resaltan la explotación y el saqueo del nuevo mundo por parte de imperios coloniales y muestra que lo botánico es lo que mueve el capital de los imperios. Más adelante Capanna sostiene: “El poder colonial se construyó sobre la base de esa “tecnología” que la naturaleza había incorporado a las semillas, o de las técnicas con que se clonaban las plantas, para aclimatarlas y explotarlas en otras latitudes” (72). Con las reflexiones de Capanna, podemos profundizar la representación del cactus y vegetales en la pintura de Kahlo y, entender que Kahlo reproduce y trae a colación la vieja historia de la explotación botánica en el nuevo mundo. Analizando la pintura a raíz del foco histórico que nos provee Capanna, bien podemos profundizar aún más en la subtextualidad del retrato al considerar el proyecto histórico de la revolución verde mexicana<sup>9</sup>; esto quiere decir que podemos igualmente interpretar el simbolismo de la pintura como un presagio del devenir histórico en materia del desarrollo agrícola mexicano. El Programa Mexicano de Agricultura, que fuera auspiciado por la Fundación Rockefeller en 1943 y liderado por el agrónomo Norman Ernest Borlaug, nos revela el problema de la dependencia técnica:

La introducción de toda innovación técnica de creciente complejidad requiere un grupo más o menos grande de expertos que la comprendan, adapten e implementen. Fue justamente en los primeros años de la primera revolución verde cuando los investigadores del ramo más importante de las instituciones educativas latinoamericanas fueron invitados a realizar sus posgrados o estancias financiadas en Estados Unidos. El ingeniero agrónomo típico de la época pasó a tener como función casi absoluta llevar “el progreso” al campo, o sea, transformar la agricultura tradicional, adoptando

---

<sup>9</sup> Ver el artículo de Eliane Ceccon, “La revolución verde: tragedia en dos actos”

los insumos y las técnicas de origen industrial. ...Transformando la agricultura tradicional, [se enfatizaba] que el agrónomo era una persona que iba a civilizar al sujeto de pies descalzos, al bárbaro que se encontraba en íntimo contacto con la naturaleza, pero sometido a ella. La revolución verde intentaría hacer que el individuo pasase a dominar la naturaleza, con todo lo que el progreso podría traer. (Ceccon 23)

En este sentido, las flores del cactus kahliano constituyen la representación del futuro mexicano y el bienestar nacional, acechado tanto como dependiente del poder industrial y el determinismo tecnológico del país del norte. <sup>10</sup>

### **Ciencia ficción y conocimiento: tecnocultura**

De paradójica, cuando no fantasiosa podemos describir la construcción del imaginario tecnocultural mexicano. A diferencia el sustantivo *cultura*, el termino tecnocultura lo considero instructivo por tres razones, 1) difiere epistemológicamente de los tradicionales estudios culturales, ya que tiene como propósito hacer relevante la cuestión tecnológica en la cimentación de un imaginario cultural y 2) escudriña los modos de interpelación tecnocultural que acompaña cualquier discurso con pretensiones hegemónicas, y, por último, 3) replantea y hace relevante el problema del subdesarrollo tecnológico y científico. <sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Para un estudio histórico sobre los agrónomos y lo científicos ver, Cotter, Joseph. *Troubled Harvest: Agronomy and Revolution in Mexico, 1880-2002*. Westport, Conn: Praeger, 2003. Print.

<sup>11</sup> Los estudios tecnoculturales tanto como los estudios poshumanistas son disciplinas pertenecientes a la academia anglosajona y europea. Mi propuesta consiste en reapropiarlos y recontextualizarlos en un contexto mexicano, como también en suplementarlos con las teorías de la dependencia. Para cuestiones sobre la tecnocultura, ver: Penley, Constance, and Andrew Ross. *Technoculture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. Internet resource.

Para un mayor panorama conceptual de la teoría de la dependencia y problemas que derivan del subdesarrollo, ver: Sabato, Jorge A. *El pensamiento latinoamericano en la problemática ciencia-tecnología-desarrollo-dependencia*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1975. Print.

El saber científico y la producción tecnológica son pilares de las potencias industriales y desarrolladas, sin embargo, en México la ciencia y la tecnología son reducidas a simples administraciones *biopolíticas* (“más administración menos política”, darwinismo social) y *necropolíticas* (guerra de castas, contratas de sangre, ley fuego ). Consideremos el rol de la ciencia en México, donde podemos señalar que el discurso positivista lejos de consolidarse como un saber autónomo y despolitizado, fue apropiado e implementado como instrumento ideológico que concedió legitimidad a la *pax porfiriana*. De ahí que el porfiriato no solamente favoreció la importación de tecnologías y saberes científicos del extranjero, sino que también configuró las matices ontológicos de la biopolítica disciplinaria mediante el saber y la opinión de *los científicos*. Lo anterior es un resumen del efecto sociohistórico del positivismo en México. En este capítulo en el que relaciono y hago distinciones entre la vanguardia estridentista y el ciberpunk mexicano observamos un desfase estético-político, durante el periodo postrevolucionario, donde la cuestión de la ciencia y tecnología forma parte integral en la representación estético cultural, pues la nación azteca adopta un discurso pro-tecnológico y científico sintonizado al desarrollo de la cultura nacionalista. Con esto, argüimos que la dualidad ciencia y tecnología aunque adquiere distintas funciones dentro del porfiriato (1876-1910) y en la etapa posrevolucionaria, no obstante, mantienen cierta filiación y continuidad tecnocientífica entre ambas fases.

Los rasgos tecnoculturales en el imaginario mexicano posrevolucionario son numerosos y variables. Por ejemplo, en el consumo tecnocultural lo podemos apreciar en el anuncio comercial telefónico, tal como lo ilustra las fotografías de Agustín Jiménez circa.

---

Para un resumen sobre los estudios culturales y crítica cultural ver *Beverley, John*. “La persistencia del subalterno.” University Library System, University of Pittsburgh, 2003. Internet resource.



1930. Como también podemos observar el discurso tecnocultural del cardenismo en la figura de Troka, personaje principal y figura didáctica creada por Liza Arzubide. Estas representaciones robóticas nos remite a la figura del “hombre artificial” de Carlos Toro [discutido más adelante], y nos revela un contraste de índole político y tecnocultural. Recordemos que el ente robot de Carlos Toro representa alegóricamente la supresión del positivismo sobre las ciencias autónomas y su necropolítica sobre la sociedad misma, esto lo vemos cuando los federales aniquilan al ente robot de don José sin piedad alguna. ¿Pero qué puede significar esa aniquilación del robot? Una lectura superficial sería interpretarlo en términos psicoanalíticos, y decir que la aniquilación del robot se debe cierto miedo hacia la otredad, lo cual es válido porque la ciencia ficción tiene como técnica narrativa contraponer la otredad con el psique del yo. Pero me parece mucho más acertado, que se trata de una representación alegórica, con la cual Carlos Toro critica la falta de invención y producción tecnológica y científica propias del suelo nacional mexicano.<sup>12</sup> El contraste es obvio con respecto al robot de la compañía telefónica Ericsson, pues se trata de un modo tecnocultural ligado al consumo, puesto que la grandeza del robot tiene la función de apelar a los deseos del consumidor; hay que poseer lo que viene o pertenece a las grandes tecnologías. Siguiendo con los contrastes, *Troka* es un robot hecho con extremidades distintas; el ferrocarril, el tractor, las alas de avión, las torres petroleras como brazos encarnan el imaginario tecnocultural del cardenismo, asimismo, muestra la importancia de la tecnología en la realización hegemónica del estado.

---

<sup>12</sup>Para una crítica a los saberes científicos del positivismo desde uno de los textos de ciencia ficción tempranos de México, ver Urzáiz, Rodríguez E. *Eugenia: [esbozo novelesco de costumbres futuras]*. Mérida, Yucatán, México: Talleres Gráficos y Editorial "Zamná", 1947.

Se trata de una novela escrita en 1919. El tema principal de la novela es la eugenesia como medio para la realización de una sociedad perfecta sin males sociales. Sin embargo, Urzaiz, deconstruye la reproducción biológica de la sociedad, pues son las mujeres quienes preñan a los hombres. Asimismo, el escritor cubano-mexicano, cuestiona la lógica de cualquier acercamiento positivista.

La *cuestión concerniente a lo tecnológico* es lo que obliga a este capítulo iniciar con un par de reflexiones y (re)lecturas a contrapelo sobre los discursos del nacionalismo mexicano. Sirva como punto de partida explorar el carácter orgánico que define al imaginario nacionalista. Recalco el adjetivo orgánico precisamente porque es el aspecto que predomina en la producción y estudios culturales sobre la revolución y el estado mexicano. A continuación ofrezco dos secciones sobre consideraciones orgánicas y tecnocientíficas, que provienen del espíritu intelectual mexicano.

### **El imaginario orgánico**

La cuestión de la modernidad mexicana como objeto de estudio académico ha dejado un enorme archivo importante que rebasa numerosas disciplinas. Valga tomar en cuenta los artículos que comprenden el texto *Anatomía del Mexicano*(2002) compilado por el sociólogo Roger Bartra –cuyo contenido aborda la cuestión de la modernidad y lo mexicano desde lo antropológico hasta lo psicoanalítico. En el libro de Bartra predomina un enfoque ontológico que se ocupa de interrogar la esencia del ser, lo que es el ser de *lo mexicano* como ente histórico y existencial. La tarea por definir *lo mexicano* como es sabido surge como un proyecto cultural emparentado con la reconstrucción nacional del México posrevolucionario de la década del veinte. Característicamente, dicha reconstrucción nacional encarna un discurso ideológico que valora y rescata la cultura prehispánica; es decir la cosmovisión indígena se convierte en la máxima expresión de la esencia de lo mexicano; ser mexicano es la unión del mestizaje entre lo español, lo indígena, y, sobre todo la naturaleza mexicana. En *Visión de Anáhuac 1519* (1915), Alfonso Reyes acota: “... nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo por domeñar nuestra naturaleza brava y fragosa; esfuerzo que es la base bruta de la historia. Nos une

también la comunidad, mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural” (16). *Visión de Anáhuac* resalta el mundo orgánico, la flora y la fauna, y de esta manera, Reyes sugiere que la nueva comunidad mexicana dispone de cierta “emoción” por el *objeto natural*. Es decir, la naturaleza “brava y fragosa” es valorada como el suplemento profundo, lo que, según Reyes, incitase a la emoción e identificación con la nueva identidad mexicana, una sensibilidad metafísica, pues, Reyes, afirma: “El choque de la sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común” (17). Estas sensibilidades configuran una afectividad estética por lo orgánico, por esa contemplación y espíritu nacional. Indudablemente, la visión de Reyes figura como un mapa ideológico y conceptual que contribuye en la formación de prácticas discursivas del nacionalismo mexicano en camino hacia la realización de lo que Horacio Legrás llama, a partir de Gramsci, el “Estado ético”.<sup>13</sup> Es perfectamente entendible, que la tarea de los intelectuales y artistas de la época posrevolucionaria tuviera como consigna la reconstrucción del país, con base en la representación de lo propiamente autóctono del suelo mexicano.<sup>14</sup> Si bien lo autóctono se centra en representar: valles, volcanes, flora, fauna, la sensibilidad del mundo indígena y la violencia de la conquista y revolución, entre otra temática concerniente a visiones idílicas y melancólicas –paralelamente- se excluyen otros sentidos, vale decir, dimensiones y sensibilidades en contraposición al “objeto natural”, aquello que carece de carácter

---

<sup>13</sup>Ver, Legrás, Horacio. “El Ateneo y los orígenes del estado ético en México.” *Latin American Research Review*, vol. 38, no. 2, 2003, pp. 34–60. [www.jstor.org/stable/1555419](http://www.jstor.org/stable/1555419).

<sup>14</sup>Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002. Print. “Postrevolutionary Mexico was unusual in Latin America for the extent of state patronage of the arts. Artists and writers were recruited to the project of building a hegemony based on nationalists premises and on a concept of nation that institutionally incorporated distinct social groups... (68).

orgánico, pero que igualmente influye ontológicamente en la identidad nacional, lo tecnológico.<sup>15</sup>

Considero que la producción del imaginario cultural mexicano, no se limita exclusivamente a lo orgánico. En los tiempos posteriores a la revolución fueron numerosos los intelectuales mexicanos que experimentaron con el texto de ciencia ficción. El texto *El futuro en llamas* (1997), editado por Gabriel Trujillo Muñoz, compila una serie de cuentos escritos por Martín Luis Guzmán, Julio Torri, y el doctor Atl, entre otros, son muestra de una inteligencia mexicana que acude a la técnica de la ciencia ficción para anticipar alegóricamente la relación entre la revolución y modernidad mexicanas. El espíritu colectivo de los textos augura un futuro distópico. En el cuento “Cómo acabó la guerra en 1917” (1917), el cual bien podemos considerar como lejano precursor mexicano del ciberpunk, Martín Luis Guzmán narra una sociedad donde rige la censura y gobierna una máquina que recompila información de los ciudadanos mediante la lectura de correspondencias personales. Con las frases que enuncia el protagonista principal del

---

<sup>15</sup>En *Filosofía del muralismo mexicano* (2012), Héctor Jaimes, relaciona el pretérito estético del muralismo: “Como cada sociedad ha tenido una manera de organizar el tiempo y el espacio, cada sociedad también ha tenido una manera de organizar su memoria. En este sentido, la nación comprende un aparato legal e institucional que legitima la funcionalidad del territorio, y una superestructura simbólica que emana y perpetúa una ideología nacionalista. Vemos así que el diálogo entre el espacio físico de la nación y su aparato simbólico intente generar una matriz cultural e histórica que se imponga sobre la diversidad cultural misma; el aspecto ideológico que se desprende del aparato simbólico hace posible que sobre éste se inspiren quienes vean en los símbolos nacionales, en las escuelas o en los murales, la representación clara y directa de la nación. Por ende, una nación surge de la intersección entre una tradición que busca legitimar la inauguración de un territorio, y otra que busca reproducir la grandeza de ese territorio simbólicamente. Es por ello que los espacios públicos, vistos como espacios nacionales, intentan enaltecer la memoria nacional; pero el efecto mismo de mitificación que dichos espacios públicos producen desdibuja el proceso dialéctico que comprende todo proceso histórico, ya que proyecta la historia a un nivel abstracto, es decir, mitificado. Por su carácter estrictamente estético, el muralismo mexicano incita a la reflexión histórica a partir de la memoria, es decir, a partir de la representación subjetiva del pasado” (28).

relato, "Yo era esclavo de mí máquina" (*El futuro en llamas* 191), y un anuncio que comunica la máquina, "Antes que los cuerpos morirán las almas" (*El futuro en llamas* 195), Martín Luis Guzmán ve con cautela los avances tecnológicos y el dominio de los medios de información. Lo sobresaliente del texto de Guzmán radica en que su personaje central se rebela contra la máquina y la destruye, sin embargo, su personaje acaba en un manicomio.

No obstante, Gabriel Trujillo Muñoz observa, con respecto a los escritores que reúne en su libro: "...consumen las extrañas nupcias de la narrativa fantástica con el positivismo filosófico..." (*Más allá de lo imaginado* 12). La reflexión de Trujillo Muñoz es una afirmación que sugiere una continuidad de cierto positivismo implícito en el texto de ciencia ficción mexicano. Ya no se trata del positivismo como práctica biopolítica, sino como un positivismo *novelado*. Esto no es solamente un desfase científico y epistemológico con respecto al discurso de los *científicos*, sino también muestra cómo la ciencia tiene continuidad y relevancia en el pensamiento ateneísta, es así que paradójicamente podemos rastrear cómo el positivismo se convierte en una estética abstracta.

Un acercamiento sobre lo *concerniente a lo tecnológico* inquiriere sobre nuevas aperturas que problematizan la noción de un nacionalismo mexicano concretado exclusivamente en la imagen de lo natural, como también permite realizar un cuestionamiento ontológico que toma en cuenta que la tecnología forma parte fundamental en la representación de un imaginario posthumanista. El positivismo deja de ser un discurso biopolítico y se convierte en una estética de tecnocultura posrevolucionaria. José Vasconcelos retoma la importancia del saber científico, y sugiere que la reflexión filosófica no debe limitarse a lo abstracto: "Fue barbarie de la época positivista excluir de las Facultades el estudio de las Humanidades. Pero sería ceguera dejar al filósofo sin

conocimiento somero de las hipótesis atómicas y la teoría del cuanto... Filosofía que atiende a las conclusiones de la ciencia empírica, es la única posible en la América que fue positivista..."(*Estética* 20).

### **Neurotextualidades**

De neurotextual se puede describir la relación entre el estridentismo (1921-1927) y el ciberpunk mexicano (1990-presente). Ambas expresiones literarias recurren a la representación del cerebro y el sistema nervioso como recurso tropológico por excelencia. En la narrativización del imaginario de la modernidad mexicana -desde la postrevolución hasta el neoliberalismo- estas expresiones literarias conforman un corolario de representaciones ideológicas y críticas que dialogan con la interface entre lo orgánico y lo tecnológico. El aspecto tecno-sináptico de esta relación establece un leitmotiv en común que, no obstante, permite discernir ciertas diferencias ideológicas dentro de los respectivos contextos históricos en los cuales se conciben estas escrituras. Dialógicamente, el presente capítulo ofrece un estudio que busca estimular nuevos modos de abordar la cuestión de la (pos)modernidad mexicana sin perder de vista las diferencias socioeconómicas y políticas que se advierten dentro del suelo mexicano dentro de cada determinado periodo histórico correspondiente a la época estridentista y el ciberpunk contemporáneo. Valga la periodización como un gesto de referencia para situar las fases y el desarrollo de un espíritu postrevolucionario que aspira a ciertas realizaciones utópicas y culturales ligadas al Estado, como también para situar el sentir distópico ante una modernidad que advierte disparidades como sociedad industrial dependiente.

La producción artística del estridentismo de la década del veinte mexicano la define un lenguaje tecnológico cuyo espíritu es impulsado por un marcado optimismo ante la

modernidad posrevolucionaria con miras a la formación y reconstrucción del Estado. Por su parte, el ciberpunk mexicano se sitúa dentro del contexto neoliberal, de ahí que no solamente vislumbra una modernidad mexicana subyugada al discurso neoliberal que conlleva al desvanecimiento del Estado nacional en materia de implementar sus propias políticas económicas como nación soberana, sino también expone un vaso comunicante con la vanguardia estridentista mediante el perfil poshumanista. Dentro del paradigma de la modernidad mexicana, el estridentismo y el ciberpunk coinciden una escritura sináptica articulada con base en tropologías poshumanistas, de ahí que existe una conexión de carácter intertextual entre las periodizaciones históricas de estas dos modalidades literarias. Sin embargo, considero que es necesario escudriñar detenidamente el concepto entendido como intertextualidad. Para ello, el presente capítulo dedica diferentes secciones que delinean argumentos filosóficos, estéticos y políticos, esto esclarecerá nuestra invención de “una palabra algo bárbara”, la neurotextualidad.

La idea de una suplementariedad entre la intertextualidad kristeviana, y la neurotextualidad aparece como una articulación necesaria que permite relacionar las continuidades y discontinuidades entre estos dos conceptos que muestran cierta afinidad anatómica-literaria entre el máximo órgano humano y su entorno sináptico, cuyo proceso de cognición desemboca en un imaginario onírico y tecnológico, cuando no fantasioso. Con este modo de análisis, se vislumbran las distintas intencionalidades de estas escrituras. La neurotextualidad que propongo en este capítulo es una función hermenéutica que permite tensar las configuraciones estético ideológicas del estridentismo y el ciberpunk mexicano dentro del plano de la modernidad mexicana. Por consiguiente, la conceptualización de la neurotextualidad como punto disertante significa realizar una lectura atenta a los códigos

posthumanistas que ondulan en estos dos géneros literarios.

### **Hegel y lo anti-humano**

En el prefacio a *La fenomenología del espíritu*, Hegel expresa:

For it is the nature of humanity to press onward to agreement with others; human nature only really exist in an achieved community of minds. The anti-human, the merely animal, consist in staying within the sphere of feeling, and being able to communicate only at that level (43).

El pasaje configura lo que Hegel entiende por el espíritu humano, el cual se desenvuelve dentro de una comunidad de mentes exclusivamente pensantes. Hegel anuncia cierto tono esencialista en esto, y es parece describir ciertas identidades distintas. Hegel establece un binario entre el pensante racional humano y lo *anti-humano* o lo *mero animal*, donde este último es reducido a la esfera de lo sensorial e in-cognoscente. No obstante, al presentar este binario, Hegel concede relevancia a cierta otredad como contrapunto, cosa que le confiere al humano pensante la condición de su posibilidad, pues, su fragmento enuncia una variante ajena al humanismo, lo *anti-humano*. Es decir, en la palabras de Hegel hay evidencia de un argumento dialéctico que posiciona de antemano su propia negación, puesto que el argumento de Hegel - su intencionalidad humanista- presupone su propia deconstrucción. Derrida concibe que toda verbalización ostenta una “estructura inconsciente” que subyace en todo constructo de la inteligibilidad del lenguaje (*Limited Inc.* 73). Lo que Derrida dice es que la enunciación no necesariamente opera en un simple y único sentido. En estos términos, lo anti-humano, en todo su valor semántico permite entender que éste existe como una traza referencial que es sublevada por el espíritu/consciencia pensante; la simple y ligera enunciación de *anti-humano* originada -



inconscientemente- por Hegel, presupone un contrapunto explícito, y es que lo humano se define por su oposición a lo *anti-humano*. Es decir, no se puede concebir una noción de humanismo hegeliano sin la negatividad de la negación proveniente de todo aquello que puede ser entendido por lo *anti-humano*; organismos o materia sin aptitud cognoscente. Si para Hegel el espíritu como consciencia pensante es lo primordial en toda ontología humana, entonces, como contrapunto, vale decir que existen organismos y materias que operan desde la “esfera” netamente sensorial.<sup>16</sup> Por consiguiente, para Hegel, la denominada “comunidad de mentes” es el aspecto teleológico de la “naturaleza humana”, una que se reafirma y desenvuelve en un nivel de comunicación exclusivamente humano, y que se erige dentro de lo que Derrida denomina “...the authority of the category of communication” (Limited Inc 4).

La relevancia del pasaje hegeliano radica en que éste proyecta tres dimensiones importantes que se entrecruzan en tres niveles: 1) lo (zoo)ontológico, 2) lo relacionado con el lenguaje de comunicación y 3) lo sensorial.<sup>17</sup> Las últimas dos dimensiones permiten delinear el argumento de este capítulo dentro de un enfoque *neuro-filosófico* y literario que, en su objetivo, valora la interpretación y representación de aspectos neurobiológicos como recursos narratológicos y poéticos. Precisamente, este capítulo propone que la relación entre el estridentismo y el ciberpunk se da mediante las dimensiones neurosinápticas que

---

<sup>16</sup>Aunque considero que lo anti-humano en el pensamiento de Hegel se refiere a los organismos del mundo animal, considero que es un concepto abierto, en el cual caben nuevos entes cuyas fisonomías combinan lo orgánico con lo tecnológico/mecánico. Igualmente, este anti-humanismo hegeliano, puede analizarse desde el pensamiento anti-humanista que surgió durante la década del 60.

<sup>17</sup>El pasaje problematiza la tesis fundamental de Catherine Malabou en su libro sobre Hegel *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic* (2005). Malabou realiza una lectura sobre la plasticidad del espíritu a través del tiempo y la dialéctica, la cual, según Malabou, “Plasticity is...the point around which all the transformations of Hegelian thought revolve, the centre of its metamorphoses” ...Plasticity...guarantees the differential energy which traverses the very heart of the movement inherent in ‘to see (what is) coming’, appearing as the the condition of possibility for its projection” (13-18). Dada la plasticidad del espíritu, este ostenta una cualidad subjetiva que le permite anticipar lo que viene. Esta capacidad del percibir el futuro, no cuenta con lo anti-humano,

proyectan ambas escrituras. En este capítulo me interesa profundizar los últimos dos puntos, puesto que son aspectos de se recogen regularmente como elementos narratológicos en la escritura del estridentismo tanto como en la narrativa del ciberpunk mexicano.<sup>18</sup> En este contexto, Hegel tiene relevancia porque su pensamiento aunque complicado, cuando no condensado, muestra reflexiones contemporáneas en los estudios poshumanistas.

### **Hegel y Nietzsche: algunas neurologías**

El anterior pasaje de Hegel es uno de los más clarividentes en *La fenomenología del espíritu*, por lo que sin caer en la ambivalencias del idealismo hegeliano, es posible interpretar los tres puntos que he enumerado arriba. Al mismo tiempo, el pasaje ostenta dimensiones relevantes al pensamiento contemporáneo. Por ejemplo, el lenguaje como medio de comunicación y lo sensorial son aspectos que conciernen al pensamiento de la deconstrucción tanto como a los estudios poshumanistas; la aserción “The anti-human, the merely animal, consist in staying within the sphere of feeling, and being able to communicate only at that level” (43) muestra que Hegel no solamente hace distinciones esenciales entre lo humano y lo anti-humano, sino que también, vale reiterar, ostenta una “estructura inconsciente” en su intencionalidad; en el momento que Hegel afirma todo el paradigma semántico de su afirmación, a la misma vez, genera un aquello que no va con la intencionalidad que pretende afirmar; una lectura detenida sobre el pasaje, nos advierte que Hegel va proporcionado indicios que desembocan en cuestiones neurológicas. Y

---

<sup>18</sup> De este modo, presento un acercamiento filosófico con base en el pasaje de Hegel expuesto arriba, para posteriormente asumir una posición contra-hegeliana (de hecho no hay nadie más hegeliano que un contra-hegeliano). Esto lo pretendo elaborar partiendo de la dicotomía -que expone Hegel- del lenguaje de comunicación de la comunidad de mentes pensantes y lo anti-humano, el cual solamente responde mediante el impulso sensorial. De esta manera *cienciaficcionalizo* a Hegel a la misma vez que establezco los lazos estético-literarios entre el estridentismo y el ciberpunk

efectivamente, el pensador alemán abunda en lo que podríamos llamar ligeras reflexiones de carácter neuro-filosófico. En las páginas posteriores de *La fenomenología del espíritu*. En el párrafo 327 Hegel expone:

The *nervous system*, on the other hand, is the immediate repose of the organism in its movement. The *nerves* themselves, it is true, are again the organs of that consciousness which is already immersed in its outward-directed activity; brain and spinal cord, however, may be considered as the immediate presence of self-consciousness, a presence which abides within itself, is not objective and also does not look outwards. In so far as the moment of being which this organ has is a *being-for-another*, i.e. is an outer existence, it is a dead thing and no longer the presence of self-consciousness. This *being-within-itself*, however, it is by its very nature a fluid system, in which the circles cast into it immediately dissolve, and in which no *lasting* distinction is expressed. Meanwhile, as Spirit itself is not abstractly simple, but a system of movements in which it differentiates itself into moments, but in this very differentiation remains free; and as Spirit articulates its body into a variety of functions, and allots one particular part for only one function: so too, the fluid *being* of its *being-within-self* can be thought of as articulated into parts. And it seems that it must be thought of in this way, because the *being* of Spirit which, in the brain, is reflected into itself, is itself again only a middle term between Spirit's pure essence and its corporeal articulation, a middle term which therefore must partake of the nature of both; the corporeal aspect must therefore also be present in the middle term in the

form of *immediate* being. (197)

Hegel posiciona los diferentes estados de la consciencia; el sistema nervioso es el “repose” de la consciencia, mientras que la espina dorsal y el cerebro son sitios de “presencia inmediata” de la auto-consciencia. Más allá de cuestionar los estados de la consciencia humana y sus respectivos sitios de reposo, lo que interesa es resaltar como Hegel *neurofilosofea* para conceptualizar que el espíritu oscila entre movimientos (acciones; la consciencia que actúa) y momentos (acciones mentales; la autoconsciencia que refleja interiormente). Con ello Hegel brinda un bosquejo “humano, demasiado humano” del espíritu ante la realidad perceptiva. Esto es, considero, un pensamiento limitado al mundo espacio temporal del hombre diurno. Vale tomar en cuenta la otra dimensión espacio temporal, tal como la describe Nietzsche en *Human, Too Human*, en su aforismo número 13:

In sleep our nervous system is continually agitated by a multiplicity of inner events, almost all our organs are active, our blood circulates vigorously, the position of the sleeper presses on individual limbs, his bedcovers influence his sensibilities in various ways, his stomach digests and its motions disturb other organs, his intestines are active, the position of his head involves unusual muscular contortions, his feet, unshod and not pressing against the floor, produce an unfamiliar feeling, as does the difference in the way his whole body is clad - all this, through its unusualness and to a differing degree each day, excites the entire system up to the functioning of the brain; and so there are a hundred occasions for the mind to be involved in puzzlement and to look for grounds for this excitation: the dream is the seeking and positing

of the causes of this excitement of the sensibilities (17)<sup>19</sup>

Las reflexiones de Hegel y Nietzsche aunque difieren en sus respectivos contextos, ambas presentan conjuntamente las configuraciones neurobiológicas del ser humano; la facultad de la consciencia pensante, y el mundo de los sueños como eventos que disponen excitaciones y sensibilidades neuronales. El hombre es un sistema de nervios andante, por lo que dentro del plano de la evolución histórica puede ser objeto de ciertas mutaciones científicas y tecnológicas inherentes a la cibernética.

El científico mexicano Arturo Rosenblueth, quien fuera uno de los pioneros de la cibernética mundial, en materia del sistema sensorial humano y posibilidad de mutación sensorial señala:

Como Micromegas en la novela de Voltaire, a quien le parecían pocas las aproximadamente mil modalidades sensoriales que tenían los habitantes del planeta de Sirio del cual él era originario, yo pienso que no tenemos receptores redundantes, y considero al contrario que el hecho de que tenemos un número reducido de modalidades sensoriales fija un límite a los conocimientos que podemos adquirir acerca del universo material. Es concebible que haya muchos fenómenos físicos que nos son totalmente inaccesibles. Esta aseveración puede parecer a primera vista trivial y carente de sentido desde el punto de vista operacional. Pierde su trivialidad si la consideramos a la luz de la evolución filogenética. Aun cuando tuviésemos todas las posibilidades cognitivas neuronales que poseemos, si nuestro

---

<sup>19</sup>Nietzsche, Friedrich W, and R J. Hollingdale. Human, All Too Human. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Print.

equipo sensorial fuese el de los peces ciegos de las cavernas oscuras, nuestro universo sería muy restringido y limitado. La aseveración adquiriría un significado operacional si ocurriese una mutación que dotara a la nueva especie con un número mayor de modalidades sensoriales que el que tenemos (Mente y cerebro: una filosofía de la ciencia 66)

Rosenblueth habla la posibilidad de generar nuevas especies mediante el incremento de las modalidades sensoriales. Con la reflexión de Rosenblueth, y la de los pensadores alemanes, es posible articular tres dimensiones sumamente importantes, puesto que orientan la complicada tarea que aborda el presente capítulo. Si Hegel ofrece la dimensión fenomenológica, Nietzsche el existencialismo surrealista y Rosenblueth la dimensión científica, está por determinar qué propone la dimensión estética de la literatura del estridentismo y del ciberpunk.

### **¿Existe relación alguna entre las vanguardias históricas y la ciencia ficción?**

De entrada, la respuesta es afirmativa. El espíritu de la vanguardia histórica se proyecta en la disolución de la sintaxis (poesía en verso libre y conceptual, el azar y escritura automática), alteración de la percepción del objeto sea este cotidiano y/o artístico (ready-made y cubismo) y, sobretodo en el futurismo (la oda a la máquina) y el surrealismo (negación de la razón y valoración del inconsciente e imaginación). Estas descripciones elementales configuran en gran medida los elementos narratológicos que adopta y se repercuten en la escritura de ciencia ficción, en particular el subgénero del ciberpunk. Esto hace posible fijar un lineamiento hermenéutico sobre los cimientos estéticos-políticos de las vanguardias históricas y facilita un acercamiento intertextual que vislumbra ciertas continuidades entre la vanguardia y la ciencia ficción.

Los códigos hermenéuticos de estas dos corrientes literarias que aunque registran diferencias por sus respectivas intencionalidades estéticas y posiciones históricas, inherentemente, coinciden y dialogan por medio del código de la tecnología y el imaginario de la modernidad. La vanguardia y la ciencia ficción comparten un código tecnocultural por excelencia y de esta manera se presenta una filiación intertextual que liga a estos géneros literarios mediante la interacción entre escritura y tecnología, lo cual requiere y amerita un acercamiento desde los estudios poshumanistas. Hay conexión ontológica entre ambas. Y es que en su complejidad y materia narrativa, la tarea por relacionar las vanguardias con la ciencia ficción incita consideraciones sobre la reciprocidad entre literatura y filosofía, esto implica apostar por un análisis atento a los procesos ontológicos donde las definiciones del ser son pensadas en relación con la tecnología. La tecnología es apropiada como recurso narratológico por estas escrituras cuyas prosas, versos y elementos visuales están dotadas de un régimen tropológico, por el cual la tecnología adquiere mayor relevancia como forma y contenido de la producción artística que representan las vicisitudes ideológicas; concernientes a los respectivos momentos históricos, la modernidad y la posmodernidad.

Establecer cierta relación entre el estridentismo y el ciberpunk constituye un reto analítico por la dificultad que implica el plantear posiciones críticas y teóricas a contrapelo. Por ejemplo, analizar la vanguardia mexicana no solamente significa tomar en cuenta su filiación con las vanguardias europeas, sino que también existe un patrón en que cualquier análisis de la vanguardia mexicana debe medirse a partir de las reflexiones y problemáticas que minuciosamente han labrado los críticos y estudiosos de las vanguardias europeas. En este punto, vale expresar que resulta mucho más flexible hacer asociaciones entre las vanguardias y la ciencia ficción a partir del análisis directo con el contenido de los

manifiestos vanguardistas. Es numerosa la interpretación y análisis que se ha hecho sobre los manifiestos históricos ya sea de América Latina o Europa. En este punto, nos interesa ver detenidamente la afinidad entre el estridentismo mexicano, el futurismo de Marinetti, y el surrealismo de Breton, de ahí se crea un mapa conceptual que permite ver la continuidad, repercusión y reproducción de la estética de las vanguardias en el cyberpunk. Cabe advertir que el cyberpunk mexicano, a pesar de producir estéticas poshumanistas/ciborg, no dispone de un manifiesto explícito. No hay un grupo de escritores cyberpunk con cierto programa político y estético, sin embargo hay una comunidad de escritores de cyberpunk que adopta e incorpora los delineamientos estéticos del cyberpunk universal. En el primer número de la revista de cyberpunk mexicano, *Fractal 1.1* se describe la circunstancia de esta escritura posmoderna mexicana en la cual predomina el cuento:

Hablamos de una clase de cuentos más crudos, mas enfocados a un futuro no muy lejano. Donde los protagonistas, generalmente denominados aquí como “antihéroes”, solo buscan sobrevivir, a costa de lo que sea, en un mundo deshumanizado, falto de esperanza y donde las relaciones entre la gente se han vuelto frías y los valores humanos se han extinguido casi en su totalidad...La contaminación ha llegado a sus extremos...Mucha gente tendrá implantes cibernéticos, conocidos como bioimplantes, en varias partes del cuerpo; con una operación sencilla te insertaran una clavija conectada a tu cerebro, y con un chip que le agregues podrás hablar otros idiomas, o conectarte a tu computadora y hablar con ella. (19)



Detenidamente, en las palabras anteriores se advierte la temática que impulsa la escritura ciberpunk; desde el realismo “crudo”, cuestiones ecológicas y las circunstancias poshumanos. Igualmente, se percibe los cambios y modos de la comunicación humana. Si para el estridentismo, la radio figura como el medio de diseminación lingüística, para el ciberpunk lo es el “chip” cibernético y neuronal.

Al considerar los manifiestos de las vanguardias históricas y la escritura estético política de ciberpunk, el escritor disertante queda en una intimidad analítica con los textos; el manifiesto y el texto de ciencia ficción dialogan sin restricciones o presuposiciones de la crítica hecha en algún otro contexto que no necesariamente resulta relevante para los propósitos que aquí se plantean. Por consiguiente, aplicar un marco teórico y analítico basado en las reflexiones de la crítica dedicado exclusivamente a la vanguardia, tiende a una imposición hermenéutica, cuando no influye e impide crear interpretaciones originales y nuevas contribuciones. El mismo problema se repercute en el análisis del ciberpunk mexicano, puesto que el archivo teórico y analítico del ciberpunk que proviene de pensadores que radican en países industrializados, ha sido aplicado al análisis del ciberpunk mexicano. Hay una transferencia de análisis hechos a textos anglosajones cuyos modelos son re-utilizados para interpretar el texto mexicano y latinoamericano. Estos antecedentes han ocasionado una hegemonía analítica y teórica importante, y, sumamente problemática a la vez; importante porque en su aporte positivo proporciona valiosas referencias hermenéuticas, y, problemática porque impide mantener una perspectiva situada en el contexto de la modernidad mexicana, tanto como en el resto de la *modernidad*

*periférica*<sup>20</sup> latinoamericana que se encuentra a la merced de la dialéctica económica e industrial del planeta. A raíz de esto, considero que es importante separar los marcos analíticos y reajustarlos de una manera acorde, empero, sin perder de vista sus aportes valerosos, como también sin dejar de suplementar ciertas carencias analíticas con articulaciones necesarias. De ahí la necesidad de ofrecer un acercamiento a contrapelo desde un espacio regional, con el fin de retener precisamente las diferencias históricas, económicas y culturales que son representadas en las narrativas e intencionalidades del estridentismo y ciberpunk mexicano. El presente planteamiento/acercamiento, significa realizar un detenido análisis en los espacios a partir de un "regionalismo crítico" (Moreiras 103). El contexto histórico en el cual surgen estas formas de antemano posiciona distinciones y circunstancias específicas y particulares que no se pueden solucionar o interpretar con simples transferencias analíticas.

### **Consideraciones secundarias: Estridentismo versus ciberpunk**

El balance de estudios literarios y analíticos sobre estos géneros se inclina a favor del estridentismo, lo que aporta un invaluable corpus referencial para la vanguardia mexicana, pero que en su efecto, intensifica el predominio analítico que ésta dispone con respecto al ciberpunk, el cual carece de un archivo crítico y teórico sustancial equiparable a los estudios de la vanguardia mexicana. Igualmente, existe la cuestión histórica que obliga a relacionar los planos históricos de la década del veinte con los tiempos contemporáneos que abarca desde los noventa del siglo veinte hasta el presente siglo veintiuno. De esta manera las periodizaciones históricas que corresponden a la posrevolución y la fase

---

<sup>20</sup>Sarlo, Beatriz. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires, 1920 Y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2007. Print.

neoliberal entran en una importante dialogización que permite disertar que la modernidad desde siglo decimonónico hasta la era neoliberal ha sido y es en efecto una fantasía discursiva del Estado-Nación y sus políticas económicas.

Ambas modalidades literarias comparten el rasgo estético y político que caracteriza a las literaturas menores<sup>21</sup>, la de intentar subvertir el proceso canónico desde los márgenes literarios. Otrora, el estridentismo se vio relegado a los márgenes de la literatura nacional mexicana. Esto se evidencia en la notoria contienda entre los estridentistas y los contemporáneos. El estudioso del estridentismo, Evodio Escalante deja en claro que los críticos e intelectuales favorecieron al legado artístico de los contemporáneos asimismo estos acceden al canon y prestigio oficial de la literatura nacional.<sup>22</sup>

Hoy el estridentismo empieza a cobrar su lugar dentro de los anales de la literatura mexicana mediante un renacimiento y revaloración de su producción estética. Empero, dichos estudios se perfilan dentro de un plano sincrónico, un tanto monológico; si por un lado la nueva crítica resalta la revolución estética del legado estridentista, por el otro lado, el estridentismo no pasa de ser un simple objeto referencial y netamente descriptivo de la década del veinte mexicano. Igualmente, hay una periodización rígida que impide conectar las fuentes estridentistas con otras literaturas que permita hacer observaciones críticas desde la incipiente modernidad mexicana y hasta su fracaso en la época neoliberal. La cuestión de la modernidad y el estridentismo debe ser estudiada más allá de la simple anécdota descriptiva, apostar por un estudio que describe las importaciones tecnológicas y su efecto ero-tecnológico en el artista estridentista.

---

<sup>21</sup>Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. Print.

<sup>22</sup>Escalante, Evodio. *Elevación y caída del Estridentismo*. México: Ediciones Sin Nombre, 2002. Print.

En su tratado *Mexican Modernity: the Avant-Garde and the Technological Revolution in Mexico* (2005), Rubén Gallo se limita a proveer un resumen cultural del devenir tecnológico, en donde, paradójicamente, Gallo no explica lo que entiende por "technological revolution". Por lo mucho, en su estudio acontece un desvanecimiento semántico del concepto *revolución*, en el sentido que el sintagma sustantivo adjetival *revolución tecnológica* cae dentro de la categoría de lo despolitizado, cuando no se mantiene en un plano descriptivo. Esto es problemático, ya que con ello se encubren las políticas económicas de Estado que facilitarían la importación de productos tecnológicos al mercado nacional. Gallo efectivamente ofrece un estudio de la interacción entre la vanguardia y tecnología bajo cierto enfoque de índole ero-tecnológico, acercamiento que le permite analizar la economía libidinal de la "revolución" tecnológica que trajo consigo la década del veinte mexicano. Sin embargo, el problema fundamental de su texto, consiste en que la revolución, en su esencialidad como evento histórico, y la importación de tecnologías del primer mundo, se tornan relativos. De ahí que la revolución histórica como evento bipartito pierde sus distinciones y urgencias socioeconómicas (subalternas) y sociopolíticas (clases dominantes). Por consiguiente, la revolución histórica y la "revolución tecnológica" deben entenderse como dos extremos en diálogo dentro del plano de la inmanencia histórica mexicana, es pues, válido mantener el sentido erótico, seductor y fantasioso de la modernidad, no obstante, sin perder el referente existencial subalterno y sus precariedades dentro del proceso ontológico de la posrevolución mexicana. De este modo, no se trata de negar el canon crítico dedicado a los estudios de la formación de imaginario nacionalista mexicano, sino que apremia suplementarlo en el sentido de proporcionar una perspectiva tecnocultural atenta a las formaciones de subjetividades poshumanistas.

El aspecto poshumano es interpretado por medio un análisis literario atento a las descripciones anatómicas y neurosinápticas, ya estos aspectos viscerales del cuerpo humano, más allá de aludir a asuntos biopolíticos (donde el cuerpo es el objeto del discurso tecno/científico), son empleados como recursos poéticos y narratológicos y de esta manera conforman una narrativa representativa de la interacción entre el hombre y la máquina. Estas interacciones son frecuentes en la esencia de las vanguardias históricas, ello implica que las vanguardias históricas puedan ser entendidas como precursoras estética e ideológicas del poshumanismo contemporáneo.

### **Relevancia de los manifiestos la vanguardia histórica: futurismo y surrealismo: antecedentes poshumanistas de principios del siglo XX**

Los manifiestos son documentos literarios que plantean las intencionalidades estéticas e ideológicas de las vanguardias. En la descripción programática se capta el espíritu que mueve la creatividad y desafío artístico de sus exponentes. El estudio de diferencias y similitudes entre las vanguardias europeas y las del continente americano, sobrepasan las pretensiones que pretende el este tratado. No obstante, Vicky Unruh establece una distinción lingüística estética: "A striking feature of this Americanist language is the penchant for organicist metaphors, telluric and anatomical, through which America, portrayed as the earth or as a living, breathing human body, would engender the new American art" (Latin American Vanguards 131). Al respecto a la musa terrenal que mueve a las vanguardias latinoamericanas, vale complementar su observación del estímulo geográfico con el consistente juego ontológico que subyace en el espíritu de las vanguardias. Por consiguiente, considero de suma relevancia hacer un ligero, mas una

cuidosa observación de las posiciones del surrealismo y el futurismo en materia de anatomía y transformaciones de carácter neurotech/xtual.

En "El hombre multiplicado y el reinado de la máquina", Marinetti expresa: "Hemos soñado también con crear algún día nuestro hijo mecánico, fruto de la libre voluntad, síntesis de todas las leyes, cuyo descubrimiento precipitará la ciencia (73). Lo importante de este pasaje radica en el deseo y embrace de la tecnología como el impulso político y artístico futurista. Para el futurismo, la multiplicidad del hombre consiste en un programa ontológico ligado a transformaciones con nuevas sensibilidades, sensibilidades que sugieren una incorporación de lo inorgánico, el cual altera y adopta mecánicamente el cuerpo sensorial. Así lo propone Marinetti:

...verdadera sensibilidad en las máquinas...es preciso preparar también la futura e inevitable identificación del hombre con el motor, facilitando y perfeccionando un cambio continuo de intuiciones, de ritmos, de instintos y de disciplinas metálicas, absolutamente ignoradas hoy de la generalidad y adivinadas sólo por los espíritus videntes...Admitiendo la teoría transformista de Lamarck, es preciso reconocer que aspiramos a la formación de un tipo inhumano... (76).

Al acudir al transformismo biológico de Lamarck, Marinetti alude que el futurismo acepta la evolución del cuerpo como organismo que se adapta al mundo externo, de ahí el cuerpo biológico se perfecciona mecánicamente. El ambiente y la velocidad del "motor" y los "ritmos" de la modernidad tecnológica configuran el entorno moderno en el cual el cuerpo futurista llegase a la transformación de un "tipo inhumano"; esto se entiende como la intención poética y ontológica del futurismo y reverencia por la incorporación de lo no-

orgánico.<sup>23</sup> Hay en el futurismo un explícito creacionismo poshumanista, y con ello, Marinetti ya anticipa abiertamente el credo de la ontología del poshumanismo contemporáneo.

El segundo manifiesto del Surrealismo no solamente ostenta un espíritu más político con respecto al primer manifiesto surrealista, sino también su política es expresada con vocablos de carácter neural. A decir de Breton:

La reconocemos fácilmente en una toma de posesión total de nuestro espíritu que, de tarde en tarde, impide que ante cualquier problema planteado seamos juguetes de una solución racional con preferencia a otra. La reconocemos en esa especie de corto-circuito que provoca entre una idea dada y su eco (escrito, por ejemplo). Tal como en el mundo físico, el corto-circuito se produce cuando los dos "polos" de la máquina se reúnen mediante un conductor de resistencia nula o muy débil. En la poesía y en la pintura el surrealismo ha hecho lo imposible por multiplicar esos corto-circuitos. Nunca nada lo apasionará tanto como reproducir artificialmente ese momento ideal en que el hombre, presa de una singular emoción, se encuentra súbitamente dominada por ese algo "más fuerte que él" que lo arroja pesar suyo en lo inmortal" (126)

Breton alude a la inspiración política que mueve al surrealismo, lo que deja en claro una toma de posición política que se debe multiplicar mediante "cortos-circuitos" que hacen posible la conceptualización de una idea y su "eco"; la representación de la idea política y

---

<sup>23</sup> Foster, Hal. Dioses prostéticos. Akal Ediciones Sa, 2008. Print. Foster interpreta las palabras de Marinetti como un deseo tanatológico: "Marinetti sugiere no solo que la mejor protección contra la moderna muerte de masas es estar más muerto que muerto, sino que esta reificación debe convertirse en un proceso libidinal: que debemos *desear* nuestra autoalienación, quizá nuestra destrucción, como la más sublime de las experiencias modernas (140).

artística pensadas por el surrealista, quien labora entre los "dos polos de la máquina". Las palabras de Breton se pueden entender como lenguaje tropológico, en el cual el surrealismo parlamenta con el progreso de la modernidad y se reproduce en sus medios tecnológicos, como lo valora Benjamín con la pérdida de la aureola.

En retrospectiva, se puede decir que el surrealismo y el futurismo en su programa político y estético ya dan indicios de un proyecto poshumanista que atiende y dialoga con la era mecánica de manera paralela; si el futurismo propone la creación del "hijo mecánico" e "inhumano", el surrealismo propone su representación con base en "cortos-circuitos" narratológicos, imaginación surrealista que hace posible la invención de nuevos mundos surreales, vale decir, el surrealismo aboga por trascender el espacio empírico, en pos de otras experiencias de dimensión metafísica y abstracta.

Las ligeras observaciones anteriores permiten forjar un mapa cognoscente del inherente poshumanismo que subyace en el espíritu de las vanguardias históricas; 1) el futurismo celebra creación de un ente "inhumano", 2) el surrealismo inventa los mundos imaginarios desde el subconsciente. En términos universales y generales, hasta aquí, queda más que insinuado cierta genealogía entre las vanguardias y el ciberpunk.

### **De la intertextualidad a la neurotextualidad: ¿signos de textos vs signos poshumanistas?**

A modo de justificar la neurotextualidad vale hacer un breve recuento de sus similitudes y disimilitudes con la intertextualidad. Una de las mayores críticas que se le hace a la intertextualidad es su inclinación a marginalizar la figura del autor, ya que lo que adquiere preeminencia es el proceso de interpretación realizado por el lector del texto y su habilidad de relacionar códigos entre diferentes textos. Aquí no interesa adentrarnos en la



problemática de índole nostálgica por el autor, sobre si su referente es de suma importancia para entender el texto, ya que su ausencia implica cierta pérdida de historicidad y que por lo tanto el texto no tiene sentido. Aquí damos por aceptado que todo texto tiene un origen histórico, cuya representación proviene de un autor pensante con todas su intencionalidades posibles, y que además, plasma -a modo de mimesis y/o alegorías- en su texto las experiencias vividas/intuidas de su situación/circunstancia. En cambio, lo que si interesa es adentrarnos en el espacio gris del proceso de significación de la textualidad, el intermedio entre significante y significado.

Kristeva concibe la intertextualidad a partir de un razonamiento hegeliano (si se quiere):

...the text is defined as a trans-linguistic apparatus that redistributes the order of language by relating communicative speech, which aims to inform directly, to different kinds of anterior or synchronic utterances. The text is therefore a productivity, and this means: first, that its relationship to the language in which it is situated is **redistributive (destructive-constructive)**, and hence can be better approached through logical categories rather than linguistic ones; and second, that it is a **permutation of texts**, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, **intersect and neutralize one another**. (*Desire in Semiotic Language* 36)

Sin abundar en un análisis filológico de las palabras de Kristeva, es claro que hablar de la intertextualidad se presupone que existen tres aspectos dentro del proceso de significación intertextual; la redistribución, la permutación y la mediatización.<sup>24</sup>

De modo que la dialéctica entre lo escrito y lo interpretado se centraliza a favor de un régimen de interpretaciones plausibles y subjetivas que derivan de la lectura del lector. El lector es la figura central de intertextualidad, ya que su conocimiento es lo que le permite observar y hacer los contactos y continuidades inter-textuales. Esta predilección por el lector es lo que permite desvanecer la rigidez del plano sincrónico y, a su vez genera la apertura hacia la dimensión diacrónica que es, precisamente, donde el texto es puesto en diálogo con otros textos, ya sea de manera crónica o anacrónica. Dicho efecto resulta benéfico -y enfáticamente necesario- en la consigna por relacionar dos modos literarios que provienen de distintas periodizaciones históricas como lo es el caso del estridentismo de principios del siglo veinte y la modalidad literaria contemporánea del ciberpunk.

La intertextualidad dispone de una esencia lingüística centrada en la estabilidad del signo (significante y significado) y solo de esta manera todo signo es relacionable a otros signos, asimismo, opera mediante estructuras y procesos de significación que desembocan en un "trans-linguistic apparatus" (36) de la inteligibilidad del enunciado. Debemos entender que la Intertextualidad y la inteligibilidad son relativos; entender que texto X y texto Y están relacionados, presupone que hay cierto enunciado/signo como referente que ubica los textos en cierta categoría o relevancia textual en común, lo que produce una ligazón intertextual. Pese a su apertura por relacionar textos, la intertextualidad, inherentemente, ejerce funciones de clasificación y/o categorización. Por ejemplo,

---

<sup>24</sup>Hay una mezcla heiddegariana y hegeliana en el pensamiento de Kristeva.

cualquiera podría hacer la conexión intertextual entre la novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelly y la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang cuya coincidencia intertextual es la animación fantástica de un ente; de ahí que toda producción similar, automáticamente, queda ubicada dentro de cierta genealogía frankenstiana. Es decir, pese a la apertura transhistórica que ofrece la intertextualidad, hay cierta tendencia centralizante, lo que puede poner las diferencias subtextuales y particulares -de ciertos textos escritos bajo ciertos contextos- bajo borradura y/o mediación "... in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, **intersect and neutralize one another**" (Kristeva 36). Estos peligros ya son advertidos por Antonio Cornejo Polar cuando sugiere cierta deficiencia en la intertextualidad aplicada desmesuradamente:

Es claro que categorías como las de intertexto (o mejor: interdiscurso, para evitar los problemas relativos al cruce de oralidad/escritura) o dialogismo (en términos de Bajtin, no todo diálogo es dialéctico) permitirán afinar esta perspectiva. También lo es que se requiere problematizar intensamente la condición histórica de la heterogeneidad: en ella actúan discursos discontinuos que configuran estratificaciones que en cierto modo verticalizan y fragmentan la historia. (33)

Ante esta problemática, este capítulo propone la neurotextualidad como una contra-intertextualidad, que si bien no pierde la capacidad intertextual, si que preserva las diferencias intertextuales; donde la articulación entre la corteza cerebral y lo tecnológico advierte las particularidades y diferencias que subyacen en las narrativas y representaciones de textos donde la tecnología es el objeto; el ondulante punto de la inmanencia histórica y estética de las vanguardias y el ciberpunk. Un breve ejemplo se

aprecia en la "intertextualidad" que se da entre *The Matrix*(1999) y *Sleep Dealer* (2008) donde ambos personajes centrales, Neo y Memo respectivamente, coinciden en la representación de entes poshumanos que, sin embargo, difieren radicalmente en sus proyecciones existenciales; el proyecto de Neo es de vencer la máquina y, por su parte, Memo busca una supervivencia socioeconómica.<sup>25</sup> En términos neurotextuales, Neo es el elegido, el mesías que viene a inclinar la balanza a favor de los hombres, su cerebro y potencial sináptico se acopla y supera a la matriz, asimismo, restituye el dominio del hombre sobre la máquina. Diferentemente, la figura de Memo se reduce a un cuerpo que provee energía sináptica explotable, y, de esta manera *Sleep Dealer* replantea la cuestión del subalterno-obrero enajenado bajo la reificación de una economía neoliberal. No obstante, en ambas películas, la narrativa y trama corren por cuenta de la economía neurosináptica, la cual no solamente apunta a diferentes contextos e intencionalidades, sino también pone de manifiesto cierto sentido de emancipación existencial donde los personajes logran superar o alterar sus circunstancias propiamente particulares.

El problema de la intertextualidad radica en cierta irreverencia por lo tecnológico y científico, y, sobre todo a la articulación de nuevos vocablos de corte orgánico-mecánico que presenta la estética de la vanguardia y la ciencia ficción. He aquí el punto problemático de la intertextualidad, y su limitación en relacionar códigos netamente entendibles entre sí, y que sin embargo, resulta incapaz de relacionar códigos articulados con diferentes signos; signos que muy bien pueden ser asociados a signos con funciones semejantes a la *differance*; signo entendible, pero no necesariamente entendido del todo; que anuncia, pero

---

<sup>25</sup>Utilizo el término "proyecto" en el sentido descrito por el existencialismo de Sartre: "El hombre no es nada más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, no es, por lo tanto, más que el conjunto de sus actos, nada más que su vida"

que posterga el significado, cuando no genera una polisemia que incita una constelación de conceptos. *Sleep Dealer*, por ejemplo, ostenta un vocabulario de-semantizado y re-semantizado -a la Frankenstein-, donde el signo es articulado con distintos referentes socioeconómicos como "Coyotek/ch" y "Cybrazero". Estos nuevos signos son movidos por el juego semántico conceptual de la *differance*, una *differance*, no obstante, que recoge rasgos históricos tanto como sociales. El sustantivo coyote alude a cierta persona que guía y cruza al indocumentado hacia los Estados Unidos, por lo que guarda un sentido metafórico e histórico-existencial a la vez. Sin embargo, es el ajuste fonético que se enuncia en "Coyotek/ch" es lo que impide una conceptualización inteligible, puesto que provoca un juego fonético y cierto vaivén entre, "te", "tech" y "tek" y que eventualmente apunta a una mezcla entre coyote y tecnología, el que cruza la frontera de la dermis corporal al insertar los nodos tecnológicos y conecta las fuentes neuronales entre el hombre y la máquina, el coyotek/ch es el hacedor de entes poshumanos.

La articulación del signo híbrido representa una alteración de la lógica intertextual, cosa que resiste clasificaciones de la inteligibilidad. En su discernimiento literario, la asociación de textos mediante la intertextualidad equivale a asociaciones horizontales, lo que significa que enriquece el diálogo entre diversos textos. Sin embargo, dentro del contexto tecnológico, la asociación de textos debe presuponer un tipo de contra-intertextualidad, que revela las verticalidades y disparidades concernientes al vocabulario de la (pos)modernidad. De ahí, una intertextualidad convencional a la Kristeva, pierde de vista la posible interacción entre el lenguaje y la representación sea histórica o estética de la dualidad ciencia/tecnología que mucho tiene que ver con el valor alegórico o simbólico del cuerpo humano en su visceralismo tecnomecánico y representación poshumanista.

## **Estridentismo: el poshumanismo optimista**

El estridentismo como exponente de la vanguardia mexicana tiene vigencia durante el período de la posrevolución mexicana. En la diversidad de sus expresiones artísticas sobresale una particular forma de "tecnoescritura", la cual contiene una notada tropología tecnológica (Brown 735) como modo de expresión del espíritu tecnológico que caracteriza el *leitmotif* estridentista. A decir de Luis Leal, los estridentistas: "se interesan... [...]... en los adelantos en la ciencia, la tecnología y las comunicaciones" (68).

El estridentismo mexicano tiene la virtud de dar indicios de una proto-cienciaficcionalidad inconsciente, si se quiere. Inconsciente en el sentido que al incorporar la tecnología en su escritura, ésta da indicios de una estética y subjetividad poshumanista. Este poshumanismo incipiente se funda abiertamente en el manifiesto inicial del estridentismo, en el cual Maples Arce posiciona las pautas ideológicas y políticas que promueve esta vanguardia mexicana.

Hablar del estridentismo mexicano y situarlo dentro del contexto estético la ciencia y tecnología implica formalizar consideraciones a partir de la reflexión poshumanista, donde la figura del cyborg adquiere preeminencia como ente alegórico por excelencia. Claro, un problema fundamental acontece cuando se entiende que el notorio manifiesto de Donna Haraway se formula en las aras del capitalismo tardío, el cual, con respecto al tiempo tecnológico del veinte mexicano, dispone de mayores avances tecnológicos y modos de producción regidos por una velocidad sin precedentes. Problemático aun resulta ser, que el pensamiento de Haraway se mantiene encapsulado en el terreno de identidades sexuales, cuando no en cuestiones exclusivamente relevantes a la posmodernidad, la cual celebra lo híbrido y lo relativo. Es pues, un manifiesto situado en tiempos distintos a los

manifiestos de la vanguardias históricas. No obstante, las contribuciones de Haraway son valerosas, en tanto que permiten -en retrospectiva- establecer un contrapunto con el manifiesto estridentista.

El *Manifiesto Actual numero 1* (1921) escrito por Manuel Maples Arce entona un inventario neurotextual donde la "vanguardia actualista" reacciona contra una cultura mexicana "con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías" (Schneider 41), la cual se halla desgastada y ajena a los tiempos modernos del momento posrevolucionario. La circunstancia histórica del momento lleva a los estridentistas a ser "los abanderados del cambio artístico y literario" (Gonzales 80) que hace de lo orgánico y lo tecnológico un juego recurrente que pulsa en toda su potencialidad sináptica.

Como si se tratase de un palimpsesto anatomotecnológico, la forma y el contenido del manifiesto esbozan paradigmas viscerales fantásticos, donde la fisionomía orgánica encuentra fusión con lo inorgánico. El discurso de Maples Arce con todo su espíritu estridentista busca "cortar la corriente y desnucar los 'swichs'" (Schneider 46) y cantar a los rascacielos que contienen "nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico" (46), y en su momento presente afirma su actualismo ontológico como un "vértice estupendo del minuto presente atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el "yo" superatista...en la maravillosa incandescencia de mis nervios eléctricos" (46). He aquí a partir de la animación del "yo" poshumano, el poeta estridentista se perfila a combatir a los "...académicos retardatarios y específicamente obtusos, nescientes consuetudinarios y toda clase de anadroides exotéricos...(46).

Efectivamente, las postulaciones de Maples Arce ya preceden el efecto mediático vaticinado por Marshall McLuhan y sus teorías sobre las extensiones humanas, en las cuales figura aquella donde el circuito electrónico no es nada más que la extensión del sistema nervioso humano.<sup>26</sup> Más allá de las postulaciones mcluhianas, el manifiesto es un documento que valida las pretensiones artísticas y literarias de una escritura que hace alarde de los tiempos de la modernidad mexicana a través de la creación de un yo poshumano cuyo cerebro se amolda a los nuevos modos de la distribución tecnosensorial.

En el poema T.S.H (1923) de Maples Arce, las extensiones tecnológicas son preconizadas con metonimias sintagmáticas que visibilizan un juego sensorial entre el cerebro y el sonido de lo tecnológico:

El cerebro fonético baraja

la perspectiva

accidental

de los idiomas.

Hallo! (26)

La estrofa alude a un cerebro que se encuentra expuesto al torbellino tecnológico que mueven las ondas telegráficas, donde las distancias geopolíticas se acortan y permiten la confluencia de distintos signos lingüísticos que generan una "perspectiva accidental", la comunicación sin inteligibilidad que invita al cerebro readaptarse a los nuevos idiomas. La importancia de esta estrofa, no es solamente la representación de un cerebro que se ajusta a los nuevos medios de comunicación cosmopolitas, sino también es la imagen de un "cerebro fonético" expuesto a la neurotextualización de la modernidad cuyos sonidos e

---

<sup>26</sup>McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore. *The Medium Is the Massage*. New York: Random House, 1967. Print.



idiomas anuncian la llegada de una era global. Esa contestación "hallo" en todo su anglicismo, o castellanización, extiende una bienvenida a una modernidad mexicana que va forjando subjetividades de carácter poshumano.

El cerebro es un órgano recurrente en la obra estridentista. Los versos libres como: "Estridentina = específico infalible contra la pesadez cerebral infecciosa y la miopía espiritual aguda" (*Irradiador* #1 3-4) y "HELICOPTERO cerebral...dar rotaciones sin eje. Deshacer la noche con cortos circuitos. De todos los tonos ... " (*Irradiador* #3 5) reaccionan contra la condición de una cultura convaleciente del antiguo régimen literario y cultural de los "anadroides" canónicos, como también generan imágenes tecnológicas de corte surrealista. La articulación de helicópteros cerebrales y cerebros infecciosos, aunque apuntan a descripciones que evaden la lógica de lo inteligible, forjan la energía que rige su escritura, donde los "cortos circuitos" son destellos de una visión quimérica que despega con gran convicción; hay solución a lo convaleciente y abunda la tecnología futurista.

Los estridentistas nunca exclamaron un patrocinio ciencia-ficcional como parte de su modelo estético, sin embargo, ostentaron una excepcional reverencia por la máquina como parte fundamental del contenido poético e ideológico de su escritura. En el 4to punto del manifiesto Estridentista *Actual NÚM. 1* Maples Arce, indica:

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes...la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas... en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo...

Igualmente, la "belleza de las máquinas" y su temporalidad adquiere resonancia, en el tercer punto del Manifiesto Estridentista NÚM. 2, en el cual asocia el presente con el

porvenir: “La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos. Vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro”.

Esa marcha hacia el futuro es un modo de encarar la modernidad con emoción y un grado exaltado de optimismo. Pero lo que interesa aquí, es hacer observación de la escritura estridentista y su desarrollo poético con el código tecnológico.

Hágase observación de uno de los símbolos recurrentes de la modernidad en los textos de los estridentistas, el ferrocarril, y nótese la poetización entre lo mecánico y lo humano:

Yo departí sus manos, pero en aquella hora  
gris de las estaciones, sus palabras mojadas  
se me echaron al cuello,  
y una locomotora  
sedienta de kilómetros la arrancó de mis  
brazos.

En la estrofa perteneciente al poema *Prisma* (1922), el ferrocarril, se presenta como un personaje animado por la descripción orgánico-mecánica “sedienta de kilómetros”. De esta manera Maples Arce concede cierto protagonismo a la máquina, ya que la convierte en un elemento fundamental para el trasfondo de la narrativa poética. Lejos de ser una simple máquina, la “locomotora” es aceptada como un ente poético necesario para la realización de la trama poética. Asimismo, la estrofa muestra como Maples Arce incorpora y representa el objeto tecnológico en términos de animación orgánica, pues, la máquina

“sedienta” deja de ser un simple objeto tecnológico, por consiguiente adquiere importancia como un ente mecánico en la trama existencial del poema.

En sintonía con la estrofa anterior, el poema titulado *80 H.P.*, igualmente, muestra cierta personificación del objeto tecnológico donde el sustantivo mecánico obtiene descripción por medio de adjetivos humanizados:

El automóvil sucinto  
tiene a veces  
ternuras  
minerales  
Para la amiga interferente  
entregada a las vueltas del peligro;  
He aquí su sonrisa equilibrista,  
sus cabellos boreales,  
y sobre todo, el campo,  
desparramado de caricias.

Nuevamente, el objeto mecánico, en este caso, el ‘automóvil’ adquiere presencia poética con sus descriptivas “ternuras minerales”, con esta sensibilización, el objeto tecnológico alcanza el grado máximo de la poetización, donde acontece el vitalismo de lo no-orgánico y la re-animación de la cosa inerte. De esta forma, se patentiza el juego de la animación poética del poeta estridentista que se haya obsesionado por los avances tecnológicos de la incipiente modernidad mexicana. Siguiendo el juego poético del lenguaje estridentista, la modernidad bien puede ser representada a través del artículo definido que denomina al sujeto femenino “la amiga” cuyas descripciones lejos de ser, netamente, orgánicas ostentan

rasgos mecánicos mezclados con lo natural; “cabellos boreales”, además, de que el adjetivo “interferente”, hace suponer que la “amiga” de manera fantástica es una distorsionadora de frecuencias radiofónicas. Por lo tanto, las descripciones de estos versos aluden a una articulación entre lo humano y lo mecánico, de ahí que “Ella” figura como una representación abstracta cuya ambivalencia permite conceptualizar rasgos de un ente poético tanto humano como mecánico. Esta dimensión fantástica maquinada por el lenguaje estridentista trasciende el verso y se intensifica en la prosa.

En su novela titulada *La señorita etcétera* (1922) Árqueles Vela retoma el pronombre femenino con una mayor descripción mecánica:

En realidad, ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armónicos, cronométricos de figuras de fox-trot, se alejaban de mí, la sensación de distancia...sus movimientos eran líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo...Sus senos, temblorosos de amperes...nos escuchábamos ambos desde lejos. Nuestros receptores interpretaban silenciosamente, por contacto hertziano, lo que no pudo precisar el repiqueo del labio (92).

El pasaje anterior, a diferencia de las estrofas precedentes, anuncia no sólo la descripción tecnológica de “ella”, sino también, externa la relación dual, entre un yo que también se corresponde con ella “por contacto hertziano”. Amplificando este “contacto hertziano”, se inaugura un lenguaje de entendimiento entre ambos entes que están lejos de cualquier fisonomía, netamente, humana, pues, la comunicación se da por medio de “receptores... [que]...interpretaban silenciosamente” el signo desde la distancia, “lo que no pudo precisar el repiqueo del labio”. Él y ella ostentan rasgos mecánicos, y ambos se convierten en

protagonistas de una escritura que celebra la llegada de la “modernidad” mexicana. He aquí una sugerente poetización ontológica ligada a lo tecnológico, el ente humano como reverencia a la máquina, porta su fisonomía, asimismo, mezclando lo orgánico con lo no-orgánico, el estridentismo ostenta una narrativa poshumanista por excelencia.

Los textos de Árqueles Vela y Maples Arce, efectivamente, traen consigo el sello del pensamiento utópico, ya que el presente figuraba para el grupo un momento histórico que prometía con mayor alarde el camino hacia la realización de la utopía mexicana. De ahí la reconfiguración del ente puramente humano, y la creación de una estética de vanguardia que preconiza un imaginario ideológico entre hombre y máquina. En el 4to punto del manifiesto Estridentista *Actual NÚM. 1* Maples Arce, en su espíritu vanguardista exclamaba:

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro Diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente ... junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas (sic) azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo...

Tomando en cuenta la producción literaria del estridentismo en el materialismo histórico de la época, se advierte que la celebración por el espíritu del proletariado, en su esencia ideológica, estuviera ligada a un modo de producción que se suponía estaría viable y avanzado y que, por lo tanto, facilitase los cimientos tecnológicos de la modernidad

mexicana. He aquí, en los nódulos axiomáticos del discurso posrevolucionario, se vislumbra una estrecha relación entre el deseo por lo tecnológico que va al par con el proyecto por definir la ontología del suelo mexicano; las expresiones poéticas del lenguaje estridentista revelan el alarde por la máquina como deseo utópico y símbolo de interpelación ideológica. La formación del sujeto mexicano lleva la intencionalidad de incorporarlo a un imaginario tecnológico; que el sujeto mexicano aceptase la máquina y lo tecnológico como parte de su identidad mexicana. Por ello, la idea de la utopía integral y formación de subjetividad poshumanistas deben ser tomadas en cuenta como fundamentos ideológicos del estridentismo, ya que figuraba como la visión que dirigiera a los axiomas de la post-revolución con miras hacia la modernidad de México. Para el sociólogo Pierre Bourdieu: "Hacer época significa indisolublemente hacer existir una nueva posición más allá de las posiciones establecidas, por delante de estas posiciones, en vanguardia, e, introduciendo la diferencias, producir el tiempo" (Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario 237). La marca, época y temporalidad del estridentismo es su estética poshumanista.

La neurotextualidad estridentista, su revolución es frontal y desafiante con miras a una modernidad utópica que caracteriza el espíritu histórico del período posrevolucionario mexicano. El poshumanismo estridentista a pesar de su novedosa revolución estética resulta ser sumamente optimista, cuando no un tanto complaciente ante el proceso de la modernización mexicana. Esto no es negar el mérito de su revolución estética, pues, ante el imperativo de reconstruir el país de la época posrevolucionaria, es perfectamente entendible que el estridentismo haya hecho alarde de la tecnología de una nueva modernidad mexicana. Sin embargo, la modernidad de México no acontece a causa de una

revolución autóctona en la industria tecnológica nacional.<sup>27</sup> La modernidad llega con la inversión e importación de bienes tecnológicos del extranjero. Por lo tanto, el imaginario tecnológico del estridentismo es una suerte de ilusión, cuando no una utopía poshumanista, la cual se distribuye mediante codificaciones sensoriales.

### **Rancière o la distribución de lo sensible...¿poshumano?**

Considero que es importante particularizar la experiencia y formación poshumanistas que se advierten en el seno de la estética de la vanguardia mexicana. Para ello, creo que es necesario indagar en la relación entre estética y política dentro del contexto de la vanguardia en general; el enfoque universal sobre la vanguardia y sus dimensiones estéticas y políticas permite esclarecer las diferencias en el contexto regional y particular de las vanguardias de las modernidades periféricas, específicamente el caso del estridentismo. Esto se aclara cuando se entabla el estudio poshumanista con el pensamiento que proveen las teorías sensoriales, de este modo, intento relacionar lo tecnológico con "la distribución de lo sensible" de Rancière.

Para Rancière la vanguardia es la reconfiguración de la distribución de lo sensible a partir de una estética que logra: "...salirse de los modos ordinarios de la experiencia sensorial. Esta conclusión fue decisiva para mi idea de la política, que no se trata de las relaciones de poder sino del encuadre del mundo sensorial en sí mismo."<sup>28</sup> Rancière se adentra en un vaivén tripartito configurado por lo sensible, la percepción y lo político. El pensamiento de Rancière es relevante, ya que revalúa la estética como política dentro del contexto vanguardista; la vanguardia desde el dadaísmo, surrealismo, futurismo y los demás -ismos, al cuestionar las antiguas tradiciones literarias, representan nuevos modos

---

<sup>27</sup>*México: ciencia y tecnología en el umbral del siglo XXI* (1994) editado por Fausto Alzati Araiza.

<sup>28</sup>[http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48/acques\\_Ranciere.html](http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48/acques_Ranciere.html)

extraordinarios que desarticulan/deconstruyen la jerarquía de la distribución de lo sensible, y desemboca en "the Politics of the aesthetic regime", en el cual rige lo que Rancière denomina 'heterogeneous sensible'( The Aesthetic Revolution and its Outcomes 143). Empero, permanece una cierta paradoja, la cual Rancière entiende como la "historia de confusión" (The Politics of Aesthetics 30) que describe la problemática relación entre los "partidos políticos y los movimientos estéticos" (The Politics of Aesthetics 30).

The history of the relations between political parties and aesthetic movements is first of all the history of a confusion, sometimes complacently maintained, at other times violently denounced, between these two ideas of the avant-garde, which are in fact two different ideas of political subjectivity: the archi-political idea of a party, that is to say the idea of a form of political intelligence that sums up the essential conditions for change, and the meta-political idea of global political subjectivity, the idea of the potentiality inherent in the innovative sensible modes of experience that anticipate a community to come. There is, however, nothing accidental about this confusion. It is not the case, as today's doxa would have us believe, that artists' ambitious claims to a total revolution of the sensible paved the way for totalitarianism. It is rather that the very idea of a political avant-garde is divided between the strategic conception and the aesthetic conception of the avant-garde. (The Politics of Aesthetics 30)

La subjetividades políticas, o las dos ideas de la vanguardia, según Rancière, se sitúan en dos contextos y propósitos: la local (la concepción estratégica del partido político) y la global (la concepción estética del devenir de la comunidad). Las reflexiones del pensador



francés efectivamente accede el vaivén de las ambivalencias y paradojas de las vanguardias y su protagonismo en la distribución de lo sensible, lo que, eventualmente, permite observar que la vanguardia, aunque, ostenta negaciones inherentes en su dinámica política y estética, la estética recobra un sentido político emancipador:

Esta politicidad está vinculada a la indiferencia misma de la obra que ha interiorizado toda una tradición política vanguardista. Aquella se aplicó a hacer coincidir vanguardismo político y vanguardismo artístico por su distancia misma. Su programa se resume en un solo objetivo [*motd'ordre*]: salvar lo sensible heterogéneo –que es el corazón de la autonomía del arte, es decir de su potencial de emancipación–, salvarlo de una doble amenaza: su transformación en acto metapolítico o su asimilación a las formas de la vida estetizada. Esta es la exigencia que resumió la estética de Adorno. El potencial político de la obra está vinculado a su separación radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado.

Entre la "concepción estratégica" y la "concepción estética" se negocia el "potencial político de la obra". El estudioso de las vanguardias históricas, Peter Bürger ha descrito que las vanguardias pierden su carácter emancipador cuando estas son subsumidas por la institución.<sup>29</sup> La cuestión de la autonomía del arte, entonces, es el punto de discusión que arraiga en las cuestiones entre la emancipación política y el arte. Aquí cualquiera podría pensar en los debates entre Adorno (razón instrumental), Benjamín (aura y la era de las

---

<sup>29</sup> Peter Bürger: "...the avant-garde can only be achieved if it succeeds in liberating aesthetic potential from the institutional constraints which block its social effectiveness. In other words: the attack on the institution of art is the condition for the possible realization of a utopia in which art and life are united" (696).

reproducciones mecánicas), Brecht (extrañamiento) y Lukács (mimesis comprometido). Sin embargo, a pesar de sus respectivas críticas y compromisos con la cuestión de la modernidad, sus reflexiones no necesariamente logran indagar sobre la figura del artista que aspira abiertamente a nuevas transformaciones humanas, o, que anhela y acepta el progreso de la modernidad elaborando representaciones ontológicas desde la interface entre el ser y máquina. Y como hemos observado en la escritura del estridentismo, la interface entre cuerpo orgánico y lo no-orgánico se da mediante anatomías neurotextualizadas y se repercuten consistentemente dentro del corpus estridentista. Rancière está muy cerca de entender el *sensorium* de la nervadura poshumanista: "Both industrial production and artistic creation are committed to doing something else than what they do—to create not only objects but a sensorium, a new partition of the perceptible" (140). Tomando en cuenta el espíritu y lenguaje tecnológico de las vanguardias históricas y del estridentismo mexicano, es clarividente que estas creaciones artísticas al articular elementos de la producción industrial con el deseo ideo-tecnológico del artista crean nuevos *sensoriums* y particiones de lo perceptible, lo que configura la nervadura e indicios precursores del poshumanismo.

El pensamiento de Rancière es relevante porque orienta el análisis a cuestiones sensoriales y replantea el juego estético desinteresado. Sin embargo, "el potencial político de la obra" estridentista pierde su sentido (o nunca lo tuvo) en la medida que su intencionalidad es formar ciertas subjetividades poshumanistas -tal como lo enuncia Maples Arce en su primer manifiesto- que correspondiesen con la modernidad mexicana. Esto se remarca claramente si se toma en cuenta textos de carácter sociopolítico, como el

que nos provee el anarquismo de Ricardo Flores Magón.<sup>30</sup>

### **Flores Magón: una retrospectiva estético política**

El día 12 de febrero de 1916 aparece en *Regeneración* el cuento titulado “El obrero y la máquina”, con el que Ricardo Flores Magón intenta reconciliar parte de su doctrina científica con la tarea de concientizar al obrero. El tono altisonante y despectivo que se emite en las primeras líneas del cuento sirve para representar las resistencias del obrero ingenuo que carece de una visión mayor, en la que la tecnología pudiese representar un mayor rol protagónico en la emancipación de éste:

—¡Maldita máquina!—exclama el obrero sudando de fatiga y de congoja.  
—¡Maldita máquina, que me haces sufrir tus rápidos movimientos como si yo fuese, también, de acero, y me diera fuerza un motor! Yo te detesto, armatoste vil, porque haciendo tú el trabajo de diez, veinte o treinta obreros, me quitas el pan de la boca y condenas a sufrir hambre a mi mujer y a mis hijos. (22)

---

<sup>30</sup> En retrospectiva, y contextualizando las filosofías dominantes que llegaron a adoptarse en México antes y después de la revolución mexicana, se sabe que la fantasía ateneísta liderada por Vasconcelos presenta un cuestionamiento epistemológico al positivismo, al proclamar que el conocimiento se adquiere por medios intuitivos. Asimismo, se percibe una clara des-gravitación por parte del pensamiento filosófico vasconcelista en relación al elemento científico que se base en un conocimiento empírico. Esta lucha intelectual y política entre el ateneísmo y el positivismo es la que ha predominado en los estudios de la revolución mexicana; las demás expresiones anti-positivistas no figuran de manera significativa. La razón de esta marginalización, podría ser por cuestiones ideológicas dentro de los pensamientos políticos dominantes. Introducir el anarquismo mexicano no solamente sería hilar finamente con la noción de Estado en tiempos cuando, precisamente, se buscara su re-definición, sino que también su inclusión requiriese lidiar y rendir cuentas con una problemática del carácter científico que impulsa el anarquismo. Y es que el pensamiento anarquista valora lo científico como parte esencial de la liberación del hombre. Por ende, expuestas las diferencias y similitudes, lejos de ser contrapuntos absolutos, el positivismo y, el anarquismo de Flores Magón comparten el mismo código científico, sin embargo, distan en sus fines políticos. He aquí las dos caras del discurso científico apropiadas por dos distintas finalidades ideológicas: el porfiriato con la ayuda de los “científicos” implementa el positivismo para legitimizar y mantener el control dictatorial en México, por su parte, Flores Magón utiliza una estética política y científica en pos de la liberación del pueblo mexicano (la prole obrera y campesina), con el propósito de llevar a cabo una regeneración del cuerpo orgánico socioeconómico al par de los avances tecnológicos.

De entrada el tono del pasaje adquiere resonancia en el seno del marxismo, puesto que las exclamaciones del obrero entonan los conceptos de la alienación marxista. En el siglo XIX Marx había anunciado la indiferencia de la máquina en el sentido que esta borra la identidad del obrero. Dicho de otro modo, la máquina, por su simple condición de objeto, carece de un criterio humano que le permitiese distinguir la identidad y fisonomía del obrero que la maneja, pues, es indiferente a la edad y clase del obrero. Basta con oprimir algún teclado y/o mover ciertas palancas y pedales para activar el engranaje y ponerla en marcha. No solo acontece esta alienación, sino que también la efectividad de la máquina altera el elemento de la producción al desplazar el número de obreros haciendo el mismo número de trabajo o excediéndolos, asimismo, contribuyendo a una plusvalía favorable para los intereses capitalistas.

Profundizando el bi-frasismo repetitivo “maldita máquina”, el pasaje inicial del cuento, en su efecto, tiene dimensiones ideológicas, ya que en un análisis atento a las corrientes político-filosóficas se puede percibir que Flores Magón entra en diálogo con el pensamiento de Marx. Vale ofrecer una cita de la *Grundrisse* para contextualizar el argumento:

The worker's activity, reduced to a mere abstraction of activity, is determined and regulated on all sides by the movement of the machinery, and not the opposite. The science which compels the inanimate limbs of the machinery, by their construction, to act purposefully, as an automaton, does not exist in the worker's consciousness, but rather acts upon him through the

machine as an alien power, as the power of the machine itself. The appropriation of living labour by objectified labour...<sup>31</sup>

El pasaje de Marx capta con toda precisión el instante en que el trabajo animado hecho por el ser orgánico es superado por el trabajo automático de la máquina. La mecanización del trabajador, implica la pérdida de su consciencia en el momento que sincroniza mecánicamente con el ritmo de la máquina. Esto es precisamente lo que emite la voz del obrero en las primeras líneas del cuento “¡Maldita máquina, que me haces sufrir tus rápidos movimientos como si yo fuese, también, de acero, y me diera fuerza un motor!” Asimismo, a raíz de la entonación de la prosa inicial, el anarquismo magoniano conecta y adquiere resonancia con el marxismo que se haya encarnado y representado mediante la figura del obrero. Flores Magón desdice dicha dialéctica jerárquica marxista, cosa que queda claro cuando lo hace dentro del terreno de la concientización, una concientización sumamente poética:

—¡Maldita máquina! ¡Maldita seas!

La máquina trepida con más ímpetu, y no gime ya. De todos sus tendones de hierro, de todas sus vértebras de acero, de los duros dientes de sus engranajes, de sus mil infatigables piezas, se desprende un sonido ronco, airado, colérico, que, traducido al lenguaje humano, quiere decir:

—¡Calla, miserable! ¡No te quejes, cobarde! Yo soy una simple máquina que se mueve a impulsos de un motor, pero tú tienes sesos y no te rebelas, ¡desgraciado! ¡Basta ya de lamentaciones, infeliz! No soy yo quien te hace desgraciado, sino tu cobardía. Hazme tuya, apodérate de mí, arráncame de

---

<sup>31</sup><http://thenewobjectivity.com/pdf/marx.pdf>

las garras de vampiro que te chupa la sangre, y trabaja para ti y para los tuyos, ¡idiota! Las máquinas somos buenas, ahorramos esfuerzo al hombre, pero los trabajadores sois tan estúpidos que nos dejáis en las manos de vuestros verdugos, cuando vosotros nos habéis fabricado. ¿Puede apetecerse mayor imbecilidad? ¡Calla, calla mejor! Si no tienes valor para romper tus cadenas, ¡no te quejes! Vamos, ya es hora de salir, ¡lárgate y piensa! (22)

El desenlace del cuento hace visible un vitalismo poético (un simple rasgo de ciencia ficción) que le concede voz a la máquina. La contestación instructiva “largarte y piensa” ordena al obrero a reajustar su visión existencial y lo obliga a ver más allá de una simple circunstancia desgraciada y quejumbrosa y, en contraposición al Marx, la máquina no enajena, al contrario le devuelve el sentido orgánico al obrero: “yo soy una simple máquina que se mueve a impulsos de un motor, pero tú tienes sesos y no te rebelas... hazme tuya”. He aquí aquello que Marx llamara “alien power, the power of the machine itself” para el obrero de Flores Magón sería la emancipación que le liberara del vampirismo capitalista:

Las palabras saludables de la máquina, y el aire fresco de la calle, hicieron pensar al obrero. Sintió que un mundo se desplomaba dentro de su cerebro: el de los prejuicios, las preocupaciones, los respetos a lo consagrado por la tradición y por las leyes, y, agitando el puño, gritó:

—Soy anarquista. ¡Viva Tierra y Libertad! (23)

El cuento sobresale por la simple novedad de presentar una máquina parlante fantástica, capaz de adentrarse al proceso de significación e influir en el pensar del obrero. En ello, indudablemente, hay un sincero intento por reconciliar lo tecnológico con la libertad del hombre. Esto es algo que contrasta con el alarde tecnológico del estridentismo.

En la anterior sección se hizo observación de una máquina hablante que brinda una concientización visceral y orgánica al obrero. La serie de sustantivos enunciados por la máquina magoniana “sesos” y “sangre” pintan una anatomía orgánica que se preocupa por la salud del cuerpo humano mecanizado, asimismo, se percibe el elemento regenerativo de la ciencia anarquista que ve favorablemente el valor de la ciencia: “estamos convencidos de que las grandes inteligencias, lejos de perder algo, al contrario ganarán mucho en salud para el cuerpo y en vigor espiritual, y sobre todo en espíritu de solidaridad y de justicia” (Bakunin 34).

A pesar de los distintos momentos históricos que dividen a ambos, período de la revolución y la postrevolución, respectivamente, hay rasgos en común como lo son el impulso utópico, y desde luego su veneración -particular en cada caso- por las máquinas. Desde una óptica amplificadora, la función que ejerce la máquina magoniana es la de presentarse como un vehículo hacia la emancipación socioeconómica “Viva Tierra y Libertad”, mientras que por el lado de los estridentistas, la celebración de la máquina queda un tanto al margen del compromiso emancipador; carece de una máquina – poéticamente pensante- que hablase con la intención de concientizar al proletariado, todo lo es simple veneración tecnológica.

El estridentismo, genuinamente, cantaba a la máquina y a las formas materiales e infraestructurales del país en su utopía incipiente:

los años veinte y treinta, se dan las bases para la creación de programas bien fundamentados para la edificación de una nueva arquitectura social, representada por hospitales, fabricas, mercados, escuelas, bibliotecas y viviendas populares. Esto introduce una visión utopía, futurista, de

vanguardia, al paisaje de...México. (Trujillo Muñoz 82)

De ahí la contradicción y paradoja del estridentismo, por un lado hace un llamado contra los intelectuales anticuados y busca renovar el arte, y, la misma vez, aceptan los vientos de la modernidad vía la "revolución tecnológica". Por ende, el estridentismo difícilmente puede ostentar un "potencial político", ya que de antemano va emparentada con las políticas de Estado y su proyecto de modernización, que a su vez son auspiciadas por el capital extranjero; en la economía enclave un estado-nación se limita a exportar materias primas e importar productos de manufactura mecánica y tecnológica.<sup>32</sup> De ahí que el análisis de la escritura estridentista requiere de consideraciones sobre los discursos económicos del sistema capitalista de la época. La forma literaria como medio ideológico (Balibar y Macharey) proyecta imaginarios hegemónicos dentro de su determinado momento histórico. En este sentido, la narrativa poshumanista del estridentismo pareciera actuar no como ideología potente que es avalada por un modo de producción mexicana de potencia tecnológica (que no existe en su momento), sino como mero anhelo fantasioso. De ahí que la modernidad no sea más que una fantasía del Estado mexicano, misma que encubre su condición de nación en desarrollo. Lo tecnológico es la esencia del imaginario y el *sensorium* estridentista. El objeto tecnológico se convierte para el estridentismo un objeto de escritura que cumple con el deseo ideológico y político de este grupo, esto se ejemplifica cuando los estridentistas recurren a la metaforización del espacio geopolítico y denominan

---

<sup>32</sup> Ver los textos:

Singer, H. W. "The Distribution of Gains between Investing and Borrowing Countries" *The American Economic Review* Vol. 40, No. 2, Papers and Proceedings of the Sixty-second Annual Meeting of the American Economic Association (May, 1950), pp. 473-485

Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. Print.

Gonzales, Luis. "La influencia del sector externo en el proceso de industrialización mexicana durante los primeros años posrevolucionarios. 1920-1940"



a Xalapa como Estridentópolis.

En un breve escrutinio sobre el pensamiento de Rancière, me lleva a notar que la tendencia relativista que se observa en su "régimen de la estética"<sup>33</sup>, difícilmente, puede penetrar o proveer herramienta para hacer observación de estructuras jerárquicas que aun permanecen en la totalidad de la modernidad. Hay un gran problema que me gustaría recalcar en el contexto de la relación entre Arte y Vida, conceptos que el pensador francés emplea en su argumento de la siguiente manera: "Art can become life. Life can become art. Art and life can exchange their properties"(137). Resulta contraproducente transferir teorías relativizantes -aceptablemente aplicadas al ámbito del Arte y sus representaciones genéricas- a la Vida. La Vida, lo que es el entorno imaginario del ente que vive (Being-in-the-world heideggeriano), tiene su jerarquía y estructuras de poder que refuerzan no solamente los discursos de subjetivación (prácticas/disciplinas biopolíticas o ISA althusserianos), como también el proceso de subalternización. El concepto de vida y su constructo discursivo, debe ser contextualizado en términos del existencialismo en su relación con la tecnología, porque lo que revela esta recontextualización es el desfase de intencionalidades críticas del ciberpunk con respecto al embrace tecnológico de la vanguardia estridentista.

### **Intermedio neurotextual: emframing y standing reserve**

La tecnología como extensión del hombre es un tema que permite abundar más allá de las reflexiones generales del poshumanismo. Aquí mi intención es mostrar el modo que

---

<sup>33</sup>Ranciere dice: "As such, they are subject to a set of intrinsic norms: a hierarchy of genres, adequation of expression to subject matter, correspondence between the arts, etc. The aesthetic regime overthrows this normativity and the relationship between form and matter on which it is based. Works of art are now defined as such, by belonging to a specific sensorium that stands out as an exception from the normal regime of the sensible, which presents us with an immediate adequation of thought and sensible materiality" (The Aesthetic Revolution 136).

la relación entre tecnología y el hombre es representada con anterioridad a las conceptualizaciones poshumanistas; de esta manera propongo una retrospectiva que cuestiona aspectos jerárquicos que son sobrepasados por el poshumanismo contemporáneo.

Marx, con respecto a los objetos tecnológicos, señala:

Nature builds no machines, no locomotives, railways, electric telegraphs, self-acting mules, etc. These are products of human industry; natural material transformed into organs of the human will over nature, or of human participation in nature. They are *organs of the human brain, created by the human hand*; the power of knowledge, objectified<sup>34</sup>

El (pos)humanismo de Marx no solamente exalta la dominación que el hombre ejerce sobre la naturaleza, sino que también explica que el hombre al ejercer su voluntad de producción extiende su potencialidad física y cerebral; la máquina es producto del poder que trae consigo el conocimiento humano. Evidentemente, la reflexión de Marx establece una relación jerárquica, donde el máximo órgano humano se impone sobre la naturaleza y extrae/produce de ella máquinas y tecnología. En dicha "industria humana" hay una verticalidad de suma importancia, la cual resalta que la máquina/tecnología es el objeto del hombre.

En su seminal *Technics and Civilization* (1934), Lewis Mumford, filósofo de la tecnología, ofrece una perspectiva no necesariamente jerárquica a la Marx, mas una reflexión horizontal sobre la relación entre el hombre y las extensiones mecánicas:

---

<sup>34</sup><http://www.marxists.org/archive/marx/works/1857/grundrisse/ch14.htm>Las itálicas son mías.

The machine itself...to understand the machine is not merely a first step toward re-orienting our civilization: it is also a means toward understanding society and toward knowing ourselves...the organic has become visible again... some of our most characteristics mechanical instruments- the telephone, the phonograph, the motion picture- have grown out of our interest in the human voice and the human eye and our knowledge of their physiology and anatomy.

(6)

De las anteriores citas, me gustaría enfatizar el sentido universal que se asume cuando la reflexión gira sobre la relación entre el hombre y la tecnología. Marx por razones obvias a su política; el materialismo histórico, el hombre debe explotar la naturaleza, ya que ésta provee la materia prima para el modo de producción. Por su parte Mumford, ofrece un poshumanismo ecuánime donde la tecnología es el reflejo del hombre con todos sus rasgos fisiológicos y anatómicos visibles. Mumford al sugerir que los objetos tecnológicos son extensiones anatómicas y fisiológicas del hombre, evidentemente, acepta la condición poshumana en términos benévolos, donde coexiste una relación horizontal entre el hombre y la máquina, idealización que bien compartiría el espíritu de la vanguardia estridentista.

Las anteriores observaciones sobre la relación vertical u horizontal entre el hombre y la tecnología se problematizan en el pensamiento de Heidegger, el cual valora la importancia de la percepción fenomenológica sobre el objeto tecnológico. Si lo que Marx hace es justificar su materialismo histórico a pulso del cerebro humano, y si lo que Mumford entiende como reproducción del hombre en el objeto tecnológico, Heidegger, en su pensamiento, se distancia de estas posiciones donde la tecnología son entendidas como extensiones del hombre, al analizar la tecnología a modo de una fenomenología que se

adentra en la esencia del objeto-tecnológico; a la experiencia que conlleva/acarrea el proceso de la producción de lo tecnológico.

En su seminal texto *The Question Concerning Technology* (1977), Heidegger emplea dos términos de suma importancia: 1) *emframing* y 2) *standing reserve*. En un escueto paráfrasis, el *emframing* es la estructuración y el imaginario del entorno tecnológico en el que habita el hombre. Dicho de otra manera, el *emframing* es la vida moderna que ha sido organizada por el discurso del logos tecnocientífico (o biopolíticos). Con ese concepto Heidegger entiende que ha llegado el momento donde el objeto tecnológico se acepta tal como es. Es decir, la percepción que el ser humano tiene sobre la máquina no va más allá de la forma, de cuestionar la esencia del objeto tecnológico/mecánico. Un ejemplo que provee Heidegger es la función del avión. El pasajero sabe que el avión es un modo de transportación y que por lo tanto, entiende que el propósito del avión es de llevarlo a su destino. Sin embargo, lo que el pasajero no cuestiona es que el avión es una reserva de energías, la suma de energías del contenido de su producción; engranajes, neumáticos y motores. Cuando el hombre no tiene la capacidad de reducir fenomenológicamente el objeto tecnológico, éste no es más que un hombre bajo la ilusión del *emframing*, el imaginario tecnológico. De esta manera, Heidegger sugiere no aceptar abiertamente a la tecnología como simple extensión o instrumento del hombre, por el contrario, pone de manifiesto una preocupación ética que anticipa un peligro en la restructuración en la relación entre hombre y tecnología, donde la tecnología dejase de ser el objeto del hombre y cambiase a una nueva jerarquía donde el hombre se convirtiese en objeto de la tecnología. De ahí que Heidegger sugiere que el hombre, al aceptar sin cuestionar la esencia

de la tecnología, corre el riesgo de convertirse en un recurso humano, el cuerpo como fuente de energía explotable.

Las preocupaciones de Heidegger a partir del *emframing* y el *standing-reserve* factiblemente lo ubican como un pensador de perfil poshumanista de suma relevancia crítica. Con estos conceptos Heidegger, a su modo tecnotífica a Marx en el sentido que se detiene a discernir cuidadosamente a cuestionar la relación entre el hombre y la tecnología, y, de esta manera substituye lo ideológico por lo tecnológico.

### **El ciberpunk: del optimismo al desencanto**

A partir del razonamiento de Heidegger cualquiera podría decir que se trata de un filósofo del ciberpunk. Las preocupaciones de Heidegger son de suma relevancia, ya que sus conceptos del *emframing* y el *standing-reserve* pueden figurarse como referentes críticos que permiten distinguir las diferencias entre la vanguardia mexicana y su contrapunto, el ciberpunk.

El contraste entre el yo estridentista y el yo poshumano del ciberpunk mexicano se puede apreciar en el relato "Ruido gris" (1996) por Pepe Rojo. Si en el estridentismo la tecnología se recibe abiertamente sin escrúpulo alguno, en el ciberpunk la tecnología es un implante necesario y obligatorio para la sobrevivencia. Rojo crea un personaje principal que, por cuestiones de necesidad económica, altera su integridad fisiológica y anatómica; ha sacrificado un ojo e implantado una cámara ocular en su lugar. A igual que el yo estridentista, el personaje de "Ruido gris" relata su condición poshumana en primera persona:

Puedo asegurar que estoy acostumbrado al zumbido. También estoy acostumbrado a que mi corazón este latiendo, a que mi cerebro encadene

ideas que no llevan a ningún lado y a que mis pulmones tomen aire para después sacarlo. El cuerpo es una máquina insensata. A veces el ruido me arrulla las noches. A veces no me deja dormir y me mantiene despierto, observando sobre el techo un indicador amarillo que me indica que estoy en stand by. (95)

Haciendo un breve contraste con el yo estridentista de Maples Arce, el yo ciborg de este relato proyecta una consciencia existencial-fatalista cuyo "cerebro encadena ideas que no llevan a ningún lado" (95). Además de la falta de un destino fijo, el personaje presenta un cuerpo sin estabilidad neurosináptica, condición que se enfatiza con el "zumbido" que le ocasiona el implante óptico. La monotonía de un cuerpo condenado a lo habitual, y que le es negado la posibilidad de concebir el sueño, expresa la deshumanización del sujeto poshumano reducido a un "stand by" que, efectivamente, hace resonancia del "standing reserve" heideggeriano.

En "*Ruido gris*" constructo entre el emframing y standing reserve son representados en combinación con un lenguaje explícitamente biopolítico. Esto lo hace Rojo al implementar como recurso narratológico el manejo de la tipografía para incluir dos voces particulares en su texto: una que proviene de la voz de la corporación, la cual permite al lector ver las condiciones alienantes en la que se encuentra el personaje y, otra que es la voz misma del personaje principal, quien reporta todo lo que alcance su percepción óptica:

LOS ERRORES MÁS COMUNES DE UN REPORTERO OCULAR SE DEBEN A LOS REFLEJOS DE SU PROPIO CUERPO. UN REPORTERO TIENE QUE VIVIR BAJO UNA CONSTANTE DISCIPLINA QUE LE PERMITA EVITAR LOS REFLEJOS APARENTEMENTE INVOLUNTARIOS. NO HAY MAYOR MUESTRA DE

INEXPERIENCIA Y DE FALTA DE CONTROL PROFESIONAL QUE UN REPORTERO QUE CIERRA LOS OJOS ANTE UNA EXPLOSIÓN, O EL REPORTERO QUE LLEVA LOS BRAZOS A LA CARA CUANDO UN RUIDO LO SOBRESALTA. (96)

Con tipografía en mayúscula Rojo incluye la voz un ente/programa que da instrucciones precisas y descriptivas de una técnica indispensable para el "reportero ocular", además, de que enfatiza que la representación de la imagen (lo que se observa y se reporta al mismo tiempo), presupone de antemano una disciplina neurosináptica alienante, en que los reflejos básicos del cuerpo humano deben ser prescindidos para garantizar la calidad y el ángulo de la imagen. Rojo implementa el recurso estilístico de alternar las tipografías en determinados momentos de la lectura, ello conlleva a un realismo poshumanista que pone de manifiesto la deshumanizante relación entre lo tecnológico y lo orgánico, en el cual se vislumbra una verdadera gestión de corte anatomopolítico. En una de las descripciones alegóricas de la sociedad distópica más intensas del ciberpunk mexicano el personaje narra:

Hoy no es un buen día. Voy caminando por la calle y en todas las tiendas puedo oír la misma noticia. El síndrome de exposición continua a la electricidad, SECLE para los fanáticos de las siglas, parece estar causando estragos. El constante estímulo a las terminaciones nerviosas provocado por la electricidad y un medio ambiente constantemente cargado de electricidad, radiación de monitores y microondas, etcétera, etcétera, parecen afectar mortalmente a ciertos individuos. Me paro frente a un aparador y empiezo a grabar a un reportero que tiene a sus espaldas una pared de videos: Al

parecer, el sistema nervioso central está tan acostumbrado a recibir estimulación electrónica externa que cuando ésta le hace falta, empieza a reproducirla, mandando constantes señales eléctricas a través del cuerpo sin ningún sentido y sin ninguna función, acelerando el ritmo cardiaco e hiperventilando los pulmones. Los ojos empiezan a parpadear y a veces la lengua empieza a moverse dentro de la boca. Incluso hay testigos que dicen que las víctimas de este síndrome pueden hablar en lenguas , o que este síndrome es lo que ha causado este tipo de experiencias en varios sujetos.

(97)

El SECLE como condición alegórica de una sociedad bajo el dominio tecnológico es la suma de las inquietudes heideggerianas. Al intensificar lo sensorial por medio del trastorno que producen las "constantes señales eléctricas a través del cuerpo sin ningún sentido y sin ninguna función, acelerando el ritmo cardiaco e hiperventilando los pulmones" apunta a un cuerpo que ha traspasado los límites del *standing reserve*; ya no es una fuente explotable, es un desecho cuyos procesos neurosinápticos han dejado de procesar normalmente en su integridad corporal como individuo humano. En su artículo "Postscript on the Societies of Control", Deleuze hace observación de la llegada de nueva sociedad donde el individuo es despojado de su individualidad y se le "dividualiza", el hombre pierde su propio control de su propia interioridad. "Ruido gris" lleva esta situación hasta las últimas consecuencias existenciales, a la máxima opción y negación de la vida misma:

A veces me gusta pensar en la escena de mi suicidio. Una de mis opciones es conectar las terminales eléctricas de la cámara que tengo en mis ojos a un



generador de electricidad para ir aumentando el voltaje poco a poco. Hasta que mi cerebro o mis ojos o la cámara estallen. (106)

En la última oración del pasaje, el personaje expresa una pérdida absoluta de sensación y esencia alguna, ya sea como humano o poshumano, no puede precisar el órgano directo que recibirá la descarga mortal, el cerebro, los ojos y la cámara caen en la ambivalencia neurosináptica.

Las anteriores descripciones ponen de manifiesto un ciberpunk mexicano que difiere explícitamente del poshumanismo estridentista, cuya pulsación ideológica y artística es el sonido estridente y electrónico de la "revolución tecnológica"; el *sensorium* estridentista produce anhelo y placer como efectos psicológicos de una estética que celebra la incipiente modernidad. Mientras que en el ciberpunk, la partición de lo sensible implica una subyugación biopolítica del sujeto cuyas facultadas cognitivas han sido reificadas bajo el proceso automático de la tecnología "Thought is reified as an autonomous, automatic process, aping the machine it has itself produced, so that it can finally be replaced by the machine" (Dialectics of Enlightenment 19). Lo estético sensorial debe ser pensado desde un enfoque existencial. En sus formulaciones hecha con anterioridad a la escuela de Frankfurt, en *Meditación de la técnica* (1933) Ortega y Gasset, comenta:

...el empeño del hombre por vivir, por estar en el mundo, es inseparable de su empeño en estar bien. Más aún: que vida significa para él no simple estar, sino bienestar, y que sólo siente como necesidades las condiciones objetivas del estar, porque éste, a su vez, es supuesto del bienestar. El hombre que se convence afondo y por completo de que no puede lograr lo que él llama bienestar, por lo menos una aproximación a ello, y que tendría que

contentarse con el simple y nudo estar, **se suicida**. El bienestar y no el estar es la necesidad fundamental para el hombre, la necesidad de las necesidades.

(9)

La cuestión del bienestar es lo que justifica el fin y los medios del hombre técnico, con ello Ortega y Gasset resume escuetamente la esencia de la producción tecnológica y una innata correlación con el hombre, "...el hombre es hombre porque para él existir significa desde luego y siempre bienestar; por eso es *anativitate* técnico creador de lo superfluo. Hombre, técnica y bienestar son, en última instancia, sinónimos." Con ello, la cuestión del "bienestar" se convierte en un aspecto primordial de carácter ético y existencial, que se puede introducir en la discusión de los estudios poshumanistas, y, que en el contexto de las modernidades periféricas, solo se podría dessemantizar el término ortegaygassiano; "el bienestar" es privilegio, y, lo que predomina, retomando el vocablo de Heidegger, es un *emframing* del malestar, la técnica se ha desprendido del hombre y lo ha suplantado, de ahí el suicidio del personaje de *Ruido gris*.

Es a partir de un diálogo neurotextual entre las vanguardias y el ciberpunk que se puede hacer observación de las distintas y cambiantes narrativas poshumanistas que se escriben en representación de la modernidad mexicana. Igualmente, siguiendo el lineamiento neurotextual se observa no solo la creación de subjetividades poshumanistas de las vanguardias, y, su inherente continuidad en el poshumanismo contemporáneo, sino que también introduce la cuestión de la subalternidad pensado desde los sentidos viscerales. Ya en su forma y contenido, "Ruido gris" presenta los tropos y el mapa alegórico del dolor visceral de las masas subalternas carentes del "bienestar" y bajo el asecho de circunstancias precarias.

Las anteriores reflexiones estéticas y existenciales permiten un "cognitive mapping" (Jameson) con base en articulaciones epistemológicas de antaño con pensamientos contemporáneos, de ahí se va gestionando un contra-discurso poshumanista en contraposición al poshumanismo celebrado por Haraway y Hayles.

En su texto *Posthuman Suffering and The Technological Embrace* (2010), Anthony Miccoli resume el programa epistemológico y onto-tecnológico del poshumanismo pensado por Haraway y Hayles de la siguiente manera: "The fully-embodied posthuman achieves more agency in the world because of its effective manipulation of information and technological systems (9). He aquí, en primera reflexión, la cuestión de la agencia se torna relevante, porque lo que se puede pensar es que el poshumanismo de Haraway y Hayles modula una variante neo-futurista que hace eco del "hijo mecánico" de Marinetti; el embrace a la tecnología supone una mejoría humana basada en una fusión ontológica entre lo orgánico y lo tecnológico, entendido alegóricamente como el nacimiento del ente cyborg dotado de agencia apta para la modernidad. El humano transformado en cyborg es la agencia suprema. Por lo tanto, Haraway y Haley no están muy lejos de coincidir con pensamiento ontológico de Marinetti. Dicha gravitación hacia Marinetti, considero, es implícita, no obstante establece cierta genealogía literaria y política con las vanguardias históricas, de ahí que las vanguardias históricas pueden entenderse como precursoras conceptuales del poshumanismo posmoderno. En una segunda reflexión, Miccoli sugiere que anterior a la cuestión de la agencia, lo que se requiere en estos tiempos contemporáneos es pensar y cuestionar el embrace tecnológico a partir de su efecto en el sufrimiento existencial del poshumano doliente; esto asemeja a la indecidibilidad ética derrideana; el sujeto no decide para si mismo, decide para y en beneficio del otro. Además,

Micolli acierta cuando describe el programa poshumanista de Haraway y Hayles de una manera que vislumbra cierta posición de privilegio atribuible a potencias tecnológicas que pueden realizar "effective manipulation of information and technological systems" (9). En este sentido, se puede hablar de un poshumanismo distinto y contradiscursivo que se pronuncia desde los márgenes de la subalternidad<sup>35</sup>.

Pensar lo poshumano en un contexto latinoamericano a partir de un estudio literario contrastivo entre las vanguardias históricas europeas, el estridentismo y el ciberpunk mexicanos, hace notar las diferencias históricas que corresponden al carácter continuo y evolutivo de las "posthuman metamorphoses" (Clark 15), en ello se registran intencionalidades sean estas de perfil utópico o distópico. He propuesto tensionar y encontrar los vasos comunicantes que permiten hacer un diálogo entre las vanguardias y la ciencia ficción mediante el elemento ontológico en común, lo poshumano cuya representación se plasma en el imaginario nacional mexicano.

### **Imaginarios poshumanistas: fantasías de la modernidad mexicana**

El rol de la tecnología en las artes plásticas es un tema marginal en los estudios del nacionalismo mexicano. Las indagaciones sobre el carácter y esencia nacional menudamente gira en torno al mestizaje, a la incorporación del pasado prehispánico, a las descripciones geográficas y experiencias de lucha y combate. El deseo antropológico y etnográfico por recuperar lo propiamente autóctono data desde el pensamiento decimonónico. En su seminal *Literatura nacional* (1849) Manuel Ignacio Altamirano insta a recuperar las experiencias posibles que se materializan en el suelo mexicano, con el fin de

---

<sup>35</sup>Micolli en ningún momento menciona palabra alguna semejante a lo subalterno, sin embargo, su libro hace una lectura crítica desde lo excluido y a contrapelo sobre el poshumanismo de Haraway y Hayles.

recuperar la materia épica y escribir una literatura nacional, el estado naciente debe definirse mediante los estragos y victorias que mueven sobre su faz.

Ante esta tradición por lo nacional, la vanguardia estridentista establece disonancias estético-políticas distintas, la narrativa poshumanista del estridentismo se plantea como un modelo cosmopolita, que a primera instancia pareciese contraponerse al nacionalismo y a la tradición literaria mexicana. Sin embargo, la pulsación utópica que entona la escritura estridentista conecta ideológicamente con la modernidad e ideales de la postrevolución mexicana. Pese a su marginalización póstuma del canon nacional, el espíritu vanguardista, a manera de ruptura y continuidad, adquiere nueva proyección en el muralismo mexicano y en las artes plásticas posteriores a la revolución.<sup>36</sup>

En el muralismo mexicano, la estética poshumanista rebasa los límites del espacio literario, trasciende los paradigmas sintagmáticos y paradigmáticos del lenguaje textual y se convierte en una imagen perceptiva. El muralista Diego Rivera retoma la estética poshumanista en uno de sus proyectos artísticos hechos en Estados Unidos el mural *Unión panamericana* (1940). La narrativa visual del mural corre por cuenta de la energía de cuerpos en movimiento y la dinámica del panorama histórico de dos civilizaciones distintas dentro de la evolución tecnológica y moderna. La impresión óptica recae sobre un ente de envergadura mitológica, indigenista y futurista. La articulación esencial de la figura central consiste en formas fragmentadas que labran un ente de catadura fantástica, un ente coatlicue-indígena-máquina. Con este ciborg tripartito, Rivera hace eco del espíritu estridentista y promueve un imaginario tecnológico. Igualmente, en sintonía con la

---

<sup>36</sup>En *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes* (2013), Tatiana Flores ofrece un estudio diacrónico que conecta el estridentismo con la movimiento artístico ;30-30!. Sin embargo, los treintatreinistas se mostraban "...unconcerned with technological modernity" (303).

creación de entes mecánico orgánicos, en el Hospicio Cabañas, el jalisciense José Clemente Orozco conceptualiza un caballo de acero de perfil robótico. En el detallismo de su fisionomía mecánica, el caballo ostenta engranajes, metralleta y un jinete indefinido al grito de guerra. Este conjunto de energía equina y el aspecto cromático del caballo en contraste con el entorno escarlata, conjuntamente, proyectan potencialidad y vanguardia futurista. Igualmente, David Alfaro Siqueiros se suma al futurismo inherente de sus coetáneos mediante su pintura titulada *Aeronave atómica* (1956). La pintura de Siqueiros ostenta de profundo surrealismo curvilíneo y carece de una representación clarividente que juega entre el interior de un planeta del cual surge una figura ferroviaria/aeronave.<sup>37</sup>

### **Cyberpunk de la Frontera Norte: Omega Shell (2000) y Sector-T (2001)**

A raíz del Proyecto Industrialización Fronterizo en 1965, se flexibilizan las políticas del Estado para dar apertura a la inversión extranjera en la región de la frontera norte mexicana. El proyecto impulsa la creación de la maquila. La maquila como espacio de producción se convierte en un fenómeno neoliberal que dista mucho del concepto de fábricanacional. Las políticas inherentes de la maquila se limita a la exportación de productos y, no son destinados al consumo nacional, por lo que produce una economía externa dentro del país, la margen de la autonomía nacional. La dinámica del proyecto a decir de López-Villafañe:

...que hizo de esa franja fronteriza una plataforma para la exportación de manufacturas ensambladas en el país con materia prima y componentes

---

<sup>37</sup>El imaginario tecnológico en la pintura mexicana es numerosa y abarca diferentes periodos históricos y escuelas.; el estridentismo, el muralismo, el surrealismo de Remedios Varo y del exilio español, la obra de O'Gorman, Rufino Tamayo, el Dr. Atl. Siendo la obra de Tamayo la más distópica, ya que guarda con recelo el devenir tecnológico.

importados libres de impuestos en plantas por lo general de propiedad extranjera. Este cambio fue de gran relevancia, pues originó uno de los grandes problemas históricos de la frontera norte. La región se separó de la dinámica económica del país...<sup>38</sup>

Con su pintura *Autorretrato entre la frontera entre Estados Unidos y México*

(1939) Frida Kahlo se posiciona como un antecedente a las inquietudes del cyberpunk mexicano. Y es que en el entorno alegórico de su *Autoretato...* Frida no solamente politiza su obra de una manera concreta, sino que también da indicios de imágenes que posteriormente adopta la estética del ciberpunk. Notablemente, la articulación de lo mecánico con lo orgánico, y la relación capitalista que esto implica se presenta como una contra-lectura al mural panamericano de Diego Rivera. El ciborg de Rivera dentro del contexto y dinámica de su pintura, se da por aceptado sin consideraciones socioeconómicas y filosóficas. Este último punto, se advierte cuando se toma en cuenta el profundo discurso anti-anglosajón que profesara José Vasconcelos en *La raza cósmica*. Rivera hace menor caso de ello, y en su mural articula el pasado prehispánico con el presente tecnológico del imperio norteamericano. Detenidamente, Rivera muestra en su pintura un evento consumado, la transformación y creación del ente poshumano como representación alegórica de la unión de dos culturas disimiles. Kahlo, por su parte, capta una detención

---

<sup>38</sup><http://revistas.bancomext.gob.mx/rce/magazines/72/3/lope0804.pdf> "...constituye la zona exportadora más importante de América Latina y una de las regiones más grandes del mundo en su tipo. Sin embargo, no deja de sorprender su baja capacidad de arrastre con respecto a la economía mexicana y su profunda desvinculación productiva con otras regiones y sectores del país. Además, sus reconversiones industriales y tecnológicas han respondido más a las necesidades y los proyectos de las compañías transnacionales que a los requerimientos económicos y de industrialización de México, lo que marca una gran diferencia respecto a las economías del este de Asia, donde las zonas de exportación —en su diversidad institucional— han promovido la industrialización endógena, servida para transferir tecnología y conocimiento administrativo a las empresas locales, y —quizá lo más importante— se han constituido en un puente para extender el desarrollo a las regiones atrasadas, como sucede en China."

temporal, ya que plasma su pintura el instante posterior al evento, al devenir del poshumanismo invasor. El simbolismo de los cables tecnológicos que cruzan subterráneamente la frontera hacia el suelo mexicano para copular con las raíces de la naturaleza azteca, es una narrativa visual ominosa que le concede al cuadro un tono político y premonitorio que *transnacionaliza* a Marx. En relación al capitalista y los obreros, Marx dice:

Cuando el capitalista convierte en fuerza de trabajo una parte de su capital, lo que hace es explotar su capital entero. Mata dos pájaros de un tiro. No saca provecho solamente a lo que el obrero le entrega, sino también a lo que él da al obrero. El capital de que se desprende a cambio de la fuerza de trabajo se convierte en medios de vida, cuyo consumo sirve para reproducir los músculos, los nervios, los huesos, el cerebro de los obreros actuales y para procrear los venideros. (Capital I 704)

Extrapolando el pasaje de Marx, lo que Kahlo advierte en su pintura es la procreación de obreros venideros; el que es explotado por el capitalismo transnacional, asimismo, desde su surrealismo político, Kahlo anticipa industria maquiladora de exportación (IME)<sup>39</sup>.

La producción literaria del ciberpunk mexicano se produce anterior y durante el tratado de libre comercio. Entre las interpretaciones y juicios estéticos de este género es señalar el desvanecimiento del estado mexicano desde su transición de la económica

---

<sup>39</sup>Para un estudio sociológico sobre el impacto de las mujeres de la maquila anterior al Tratado del Libre Comercio 1995, consultar, *La flor más bella de la maquiladora* (1985), de Norma Iglesias Prieto. Para detalles actuales sobre el IME en México, consultar: [http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/proyectos/metadatos/continuas/eime\\_332.asp?c=10974](http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/proyectos/metadatos/continuas/eime_332.asp?c=10974)



nacional hacia el orden neoliberal. El ciberpunk es un genero particularmente que guarda atención a las realidades socioeconómicas y políticas del país; no necesariamente se afina el mundo virtual de la hiperrealidad al estilo de las películas en serie de los hermanos Wachowski, *Matrix*. José Luis Ramírez describe el contexto histórico y el trasfondo de los escritores del ciberpunk mexicano:

nosotros abordamos el presente del México de los noventa -crisis económica, globalización, revolución, violencia urbana, narcotráfico, internet, apertura comercial, la estúpida creencia de que habíamos dejado el tercer mundo y estábamos a punto de pertenecer al primero- y ese presente, es el mismo que los escritores etiquetados cyberpunk en los Estados Unidos, vivieron diez años antes. A falta de una etiqueta mejor, también en México se denominó a la nueva corriente: cyberpunk<sup>40</sup>

Dadas las realidades que enumera Ramírez, podemos inferir que el realismo es una corriente importante que impulsa la escritura del ciberpunk. Entonces, el realismo es lo que promueve y crea una variante de la hiperrealidad, una hiperrealidad que no se pierde en las dimensiones baudrillardianas. Hay un referente existencial que apoya esta afirmación “la estúpida creencia” de que México deja de ser un país tercermundista. El resumen de Ramírez establece el punto importante relevante al problema de la modernidad mexicana, su condición como país del tercermundo. Es esta condición lo que le concede una diferencia específica con respecto al ciberpunk escrito en las potencias mundiales, puesto que el ciberpunk mexicano se escribe desde la periferia. Es en este

---

<sup>40</sup> “Ciberpunk: el movimiento en México” <http://cfm.mx/?cve=11:09>

contexto que la pintura de Kahlo es una premonición de la industria capitalista y la explotación de la mano de obra orgánica mexicana.

A continuación analizaremos dos cortometrajes de ciberpunk de la frontera norte mexicana. El cortometraje resulta ser un medio cinematográfico marginal, esto se entiende cuando se toma en cuenta la canonización del filme *Sleep Dealer* (2008) del peruano-americano Alex Rivera. Tomando en cuenta aquella analogía en la que Cortázar dijera al describir el cuento y la novela en términos de una velada boxística, si la novela es una contienda a doce rounds, entonces, el cuento aspira a un *knockout*. A decir de Cortázar:

Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario<sup>41</sup>

Considero que la misma analogía aplica en el terreno cinematográfico, y el cortometraje tiene la consigna de expeditar la trama para provocar el impacto de manera inmediata y efectiva en el espectador.

---

<sup>41</sup> Cortázar, Julio. *Algunos Aspectos Del Cuento*. La Habana: Casa de las Américas, 1963. Print.

## Necropolítica y ciberpunk

*Omega-Shell* (2000), dirigida por Aaron Soto y *Sector-T* (2001), de Salvador Ricalde son dos ejemplos cinemáticos de un ciberpunk que utiliza la dialéctica entre *eros* y *thanatos* para producir un contra discurso destinado a los efectos de la alienación neoliberal. En su seminal *Eros and Civilization* (1955), el estudioso de la Escuela de Frankfurt, Herbert Marcuse argumenta a favor de la liberación de eros, ya que este contiene la energía necesaria para la revolución social. Eros, dice, Marcuse, en el momento de destruir el *principio de la realidad*, ocasionará la liberación y descarga de los impulsos del *principio del placer*; consecuentemente, esto abriese el camino hacia a una sociedad no-represiva. He aquí, vale cuestionar el impulso utópico de Marcuse, porque el *Eros* en cuestión, proviene del mundo dominante, cuando no figura como un concepto universal y totalizante. Uno no puede decir que el *Eros* de la sociedad mexicana al final superaría el *eros* de, por ejemplo, Estados Unidos. La estructura económica del mundo es una de la disparidad, es un mundo dividido por potencias industriales y países que se hallan en diferentes fases de la (pos)modernidad. ¿Quién puede afirmar que los tratados y políticas del sistema neoliberal, simplemente dejarán de serlo debido a la liberación de un eros mexicano? No obstante, *thanatos*, la antítesis de *eros*, dado su carácter subversivo es utilizado por Soto y Ricalde para concebir cierta estética desde la dimensión de la muerte, *thanatos* es su medio estético por excelencia.

El cortometraje de Soto gira en torno un ciborg andante, quien camina sobre el desierto en busca de un *video cartridge* que contiene el programa de una prostituta virtual. El ciborg de Soto ostenta cables hembras, lo que da la impresión que se ha escapado de un

lugar en el que permanece conectado. El ciborg, eventualmente, encuentra el cartucho enterrado en una de las dunas del desierto apocalíptico. Después, encuentra un lugar en el que hay una consola y varios monitores, introduce el cartucho y una figura de una mujer aparece en las pantallas. El ciborg, eventualmente, introduce su órgano en un tubo hueco que conecta con las pantallas y fornicación con la prostituta virtual. Después de llegar al clímax, el ciborg continúa su camino sobre las áridas tierras del desierto. En el camino se topa con un hoyo de sepultura y se queda inmóvil contemplando las profundidades silenciosamente, segundos después, de repente el ciborg empieza a correr y a huir como si fuese perseguido. He aquí, podemos decir, que el ciborg es perseguido por la Muerte, y que en efecto, ha muerto. En la siguiente escena, se encuentra con un niño con un ojo-pirata y vestido en ropas blancas desde la cintura hacia abajo, numerosos cables envuelven su torso, y varias cruces de madera y crucifixión figuran el entorno del encuentro. El hombre-ciborg y el niño-ciborg cruzan las miradas y después gritan al unísono. Por último, hombre-ciborg, sigue su camino y continúa con su existencia muerta.

*Omega-Shell* (2000) es un cortometraje peculiar, porque introduce la idea de un ciborg-muerto que vive en cierto purgatorio. Esto es paradójico, puesto que la adaptación tecnológica supone una extensión y prolongación de la vida. En esta figura del ciborg-muerto, Soto entremezcla elementos fantástico-góticos con el ciberpunk, y en hacerlo, produce una narrativa alegórica en donde lo tecnológico no figura como un suplemento al estilo del transhumanismo<sup>42</sup>, mas una tecnología que trae consigo la muerte. La imagen del caminante ciborg-muerto, un nómada de desiertos vacíos y sin pathos definido invoca el

---

<sup>42</sup>Corriente filosófica que alaba el rol de la tecnología en tanto que suplementa al ser humano beneficiosamente y forma parte esencial del proceso de evolución humana.

mundo fantasmagórico de Rulfo, como también, asemeja a los desiertos cinematográficos de Alejandro Jodorowsky y su ángulo amplio con el cual capta la totalidad del mundo árido de *thanatos*.

*Sector-T* (2001) aunque menos alegórica que *Omega-Shell*, es un cortometraje que muestra los efectos de las políticas neoliberales en el cuerpo del trabajador de maquila. *Sector-T* se contextualiza en una frontera nortedistópica donde altos niveles de toxicidad en el aire ha obligado a los ciudadanos a comprar dispositivos para la respiración artificial. Las maquilas de Tijuana fabrican estos dispositivos para las corporaciones multinacionales. La demanda es alta y el producto escasea, por consiguiente estos dispositivos son altamente ansiados para la supervivencia. Como resultado de estas prácticas al borde de la biopolítica (extensión de la vida foucaultiana) y thanatopolítica (muerte Mbembeiana) que incrementan las ganancias, *Sector-T* representa alegóricamente un mundo regido por prácticas necro-económicas.

En su cortometraje, Ricalde explora la relación entre los trabajadores de la maquila y la policía contratada para velar los intereses de las corporaciones. Debido al alto valor de dispositivo de respiración, los trabajadores son objeto de implantes de *chips* oculares con capacidad de rastreo, asimismo, las corporaciones disponen de un control total, pueden localizar, ver lo que el trabajador ve y hace; esta idea de que la corporación ve lo que uno ve, significa que las corporaciones se han incorporado en el cuerpo del obrero. La sensación de saber que sus vidas cotidianas son registradas y cargadas a sistemas de las corporaciones, y la necesidad de robar los dispositivos de respiración, provoca una exasperación que obliga a los trabajadores escaparse de las maquilas. Sin embargo, los

trabajadores no disponen de los medios para extraerse los implantes oculares como tampoco intentan extraérselos voluntariamente a la fuerza, ya que esto significa arriesgar la vida por hemorragia. Consecuentemente, son apresados con facilidad por la policía. En una escena particular, los agentes policiales persiguen a una mujer, la aprehenden, es violada y ejecutada, después le extirpan el implante ocular. El grado de la violencia sin sentido, es la manera que Ricalde articula el deseo erótico de la violación y muerte, que conlleva a un placer de posesión del cuerpo femenino a la fuerza y su inmediata aniquilación, de esta forma, la trama y el contenido visual del cortometraje expone la magnitud del biopoder y el discurso tanatopolítico de las corporaciones.

Ambos cortometrajes no solamente desdican el pensamiento utópico del eros liberador de Marcuse, sino también sugieren retomar el pensamiento de Heidegger y recontextualizarlo en el contexto del neoliberalismo y el orden económico mundial. Hay naciones que funcionan como espacios geopolíticos del standing-reserve y se limitan a proveer la materia prima para las naciones avanzadas; estas mismas a su vez, exportan el producto tecnológico al mundo que provee la materia. Esto es precisamente, la premonición del cuadro de Frida, capta ominosamente la dialéctica entre lo tecnológico y la materia prima, y el ciborg muerto encarna el emframing neoliberal, mientras que los trabajadores de la maquila son encarnaciones de la tecnología utilizada como modo de instrumentalidad económica y sujeción dentro de un ambivalente mundo en el que rigen los discursos de la “necro-economía” (Montag 211).

A raíz del estudio de contrastes entre la vanguardia estridentista y el ciberpunk, podemos observar indicios de un imaginario posthumanista mexicano, y, entender este imaginario como producto de una fantasía tecnocultural del Estado posrevolucionario, el cual es problematizado por las formas críticas del texto de ciencia ficción.

*-¿Católicas? ¡Mi padre! -respondió don Quijote-. ¿Cómo han de ser católicas si son todos demonios, que han tomado cuerpos fantásticos para venir a hacer esto y a ponerme en este estado? Y si quieres ver esta verdad, tócalos y pálpalos, y verás como no tienen cuerpo sino de aire, y como no consiste más de en la apariencia.*  
*-Miguel Cervantes. El Quijote de La Mancha*

*We have become simulacra.  
We have forsaken moral existence in order to enter into aesthetic existence.*  
*-Guilles Deleuze. The Logic of Sense*

## II

### **Viajes y simulación**

El presente capítulo aborda el tema del viaje en dos distintos aspectos, en el que considera que hay un viaje histórico y el viaje de simulación. Para clarificar, las distinciones, entre estos dos tipos de viaje es necesario abordar conceptos teorizados sobre el lenguaje y la percepción, ya que el ejercicio literario y la impresión óptica son modos esenciales que impactan las subjetividades del lector/espectador que hace lecturas de narrativas viajeras. ¿Qué es un viaje? El viaje es una exploración y reproducción de imágenes que entran en la percepción del espectador/lector como también son imágenes configuran la interioridad de la imaginación. Es decir, como dimensiones extremas, existe la realización de un viaje materialmente y, otro metafísicamente. De esta forma, cualquier lectura sobre estos viajes, considero, debe entender que en la esencia del viaje hay discursos de la invención o mitificación, como también, hay viajes que invitan a la deconstrucción del constructo histórico; hay un viaje para escribir discursos del status quo, y otros que la re-escriben. El viaje es un movimiento sobre el espacio y el tiempo y percepción de los mismos, e, igualmente, es una actividad epistemológica que produce crítica histórica y fenomenológica. De ahí la narrativa del viaje desemboca entre la



veracidad y la ficcionalidad de textos históricos y literarios, ya sea como discurso o contra-discurso.

Todo lo anterior me lleva a argumentar que el viaje como signo dispone del código de la mimesis, como también ostenta el código del simulacro. Para ilustrar estas afirmaciones, hagamos observación de la estética y forma de un micro-relato sin título pero que corresponde a una serie de escritos en el texto *El viajero del tiempo* (2010), escrito por Alberto Chimal: “Un pasaporte del Viajero del Tiempo lo acredita como oriundo de un país que todavía no existe y nadie, nadie recordará cuando desaparezca” (5). Lo relevante es el juego estético que Chimal produce al relativizar el tiempo y espacio, y en la forma en el que el viajero pierde su referencialidad, lugar de origen, un país inexistente, el cual está destinado a desaparecer sin dejar rasgo histórico. Detenidamente, el texto de Chimal ilustra como el futuro es la negación del presente. Y de esta forma, pese a la economía de palabras no deja de expresar un sentido de pesimismo distópico. El paradigma del microrelato de Chimal consiste en un referente realista, el pasaporte, el cual es un documento que valida la identidad social y nacional de un sujeto ciudadano, de ahí en adelante Chimal procede a poner bajo borradura ese referente por medio de un gesto estético del simulacro. Con esa economía de palabras y construcción sintáctica, Chimal ejemplifica la compleja y paradójica interacción entre la mimesis y el simulacro. Sirva igualmente, la novela *Technotitlan: año cero* (1997), de Luis Eduardo García Guerra, la cual tiene como trama central a jóvenes estudiantes hackers que viven en un México donde no se habla de las historias de represión cometidas por el estado mexicano durante la guerra fría. El archivo y los documentos que dan testimonio de la brutalidad represiva se encuentran archivados en una memoria digital. Para acceder a ella, los hackers deben conectar su cerebro al sistema del Estado

para recuperar el archivo. El recurso narratológico de conectar el cerebro a una máquina, tiene el propósito de liberar la consciencia del cuerpo humano, y transmitirla al mundo simulado, precisamente, para recuperar esa memoria que no figura en los discursos oficiales de estado. El filme *The Matrix* (1999) de los hermanos Wachowski maneja similarmente el desplazamiento de la consciencia a través de los espacios de la virtualidad e hiperrealidad donde Neo debe vencer a la máquina, para así garantizar la supervivencia de la humanidad. Sin embargo, distintivamente, *Technotitlan: año cero*, en su intencionalidad política y particular, maneja el viaje de la consciencia para realizar interrogaciones historiográficas que van destinadas a recuperar historias.

Con los textos anteriores he expuesto las diferencias críticas y estéticas que surgen cuando el escritor maneja simultáneamente los paradigmas de la mimesis y el simulacro. Por eso, el punto de partida es un detenido análisis sobre la mimesis y el simulacro con el fin de hacer algunas distinciones cualitativas, ya que el punto de diferencia es lo que permite distinguir entre el viaje histórico y el viaje de simulación. El presente capítulo no tiene la consigna de hacer un recuento de los viajes históricos, pero sí tiene como objetivo primordial realizar una observación del viaje de simulación como un contrapunto político y estético.

Aquí me ocupo de la fotografía ferroviaria de Juan Rulfo, "El guardaguas" (1952) de Juan José Arreola, y un proyecto audio-visual experimental denominado *Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada* (2010) o por sus siglas, SEFT-1. A estos se suma *Palamás, Echevete y Yo: o el lago asfaltado* (1945), novela de ciencia ficción escrita por Diego Cañedo, como también, presento la novela *Mejicanos en el espacio* (1968) de Carlos Olvera.

Es importante ofrecer la explicación inherente que configura el argumento y el acercamiento en este capítulo, el cual se matiza por medio de un impulso dialógico. Con este acercamiento, presto atención a las fuerzas centrifugas y centrípetas que imperan en el lenguaje. De esta manera el capítulo se adentra en el espacio gris entre el simulacro y la mimesis para acceder a las gravitaciones y des-gravitaciones entre ambas.

### **Bahktin *el textonauta***

En su seminal *The Dialogic Imagination*, el filósofo ruso, Mihkail Bahktin, da cuenta del carácter dialógico del discurso literario, al cual describe como uno que siempre se halla próximo al espacio intermedio entre dos contextos: "The discourse lives, as it were, on the boundary between its own context and another, alien, context." (284). Para Bahktin el discurso de la novela es de carácter incluyente en la medida que alberga en su espacio heteroglosia, polifonía y, también intertextualidad de distintos contextos de diferentes géneros (salvo la poesía, a la cual califica de monológica ya que el poeta solo habla por si mismo)<sup>43</sup>. A lo largo de su sección "Discourse in the Novel", se observa como el pensamiento de Bahktin valora la interacción entre el arte del escritor y la consciencia del lector, puesto que Bahktin valoriza el intercambio que se realiza entre el lenguaje artístico y el lenguaje de interpretación por parte del lector, fenómeno crítico-literario que Bahktin entiende como el proceso de dialogización que permea toda obra novelística y el discurso hablado. Abundando sobre el carácter dialógico del lenguaje, en *Speech Genres*, Bahktin indica que el proceso de dialogización promueve cierto entre-juego, un vaivén entre

---

<sup>43</sup> "...at any given moment, languages of various epochs and periods of socio-ideological life cohabit with one another... Thus at any given moment of its historical existence, language is heteroglot from top to bottom: it represents the co-existence of socio-ideological contradictions between the present and the past, between differing epochs of the past, between different socio-ideological groups in the present, between tendencies, schools, circles and so forth, all given a bodily form... Therefore languages do not exclude each other, but rather intersect with each other in many different ways." (291)

distintas temporalidades del lenguaje, como si la dialogización tuviese un carácter *cienciaficcional*:

There is neither a first nor a last word and there are no limits to the dialogic context (it extends into the boundless past and boundless future). Even past meanings, that is those born in the dialogue of past centuries, can never be stable (finalized, ended once and for all) - they will always change (be renewed) in the process of subsequent, future development of the dialogue.  
(170)

Lo dialógico, implícitamente, figura como un transbordador que viaja a través del pasado y el futuro sin delimitaciones, es una constante retrospectiva tanto como atenta al porvenir y, está abierta al cambio renovador de posibles registros discursivos y literarios. Asumir una posición dialógica es dialogar con las distintas fases del lenguaje histórico del mundo, donde nada está predeterminado, según el pensar de Bahktin: “Nothing conclusive has yet taken place in the world, the ultimate word of the world and about the world has not yet been spoken, the world is open and free, everything is still in the future and will always be in the future” (*Problems of Dostoevsky's Poetics* 166). La palabra del mundo ostenta cierto grado futurista, como si la palabra fuese un *Dasein*-textual arrojado al mundo y expuesto a las posibilidades indefinidas de su estar en el mundo.

### **Mimesis y Simulacro: algunas distinciones**

El simulacro es un recurso narratológico consistente en las literaturas que contienen rasgos estilísticos de la ciencia ficción. La función del simulacro radica en la capacidad de proyectar imaginarios que oscilan entre lo real y lo irreal, asimismo, el gesto del simulacro trasciende los límites de la mimesis realista y se articula con la dimensión del texto

formalista; textos que experimentan con la forma, sean estos de corte surrealista, ciencia ficción, fantástica y vanguardista. Asimismo, el realismo y su mimesis, no se mantienen aislados de otros géneros de carácter experimental y fantasioso, por lo contrario se articulan con los paradigmas literarios, formas y contenidos de estas escrituras.

La mimesis pierde exclusividad y dominio total dentro de un espacio literario, en el cual rigen descripciones que no necesariamente son parte de la realidad perceptible, y que por lo tanto no puede imitar en términos absolutos. Tómese en cuenta la forma y el contenido que caracteriza al siguiente cuento corto titulado “SSI” (2010) de José Luis Zarate:

Se le denomina Síndrome de Saturación de Imágenes. Simple y sencillamente pasa que el cerebro se colma con todo lo que hemos visto en pantallas, hologramas, multimedias, y demás; y empieza a supurarlo fuera de nosotros. Nadie sabe qué hacer con tanta imagen crujiente en los suelos.<sup>44</sup>

El cuento contiene una referencia realista en el sentido que imita las percepciones que obtiene el cerebro humano, y que debido a la saturación de imágenes, el cerebro humano literalmente explota. La dimensión paradigmática que surge de “...tanta imagen crujiente en los suelos” es producto de cierto gesto literario de carácter fantástico, pues el sintagma nominal adjetival “imagen crujiente” no tiene lógica, otra que animar la imagen como órganos palpables. De esta forma el referente realista de las líneas iniciales del cuento desemboca en una percepción irrealista. Es decir, las oraciones de la narrativa de ciencia ficción o aquellas escritas con elementos parciales de la ciencia ficción, producen una dialogización entre lo científico y cierto aspecto fantástico. Igualmente, siguiendo el

---

<sup>44</sup> <http://zarate.blogspot.com/search/label/Retrofuturo>

argumento que la mimesis no figura como el medio de representación absoluto, el siguiente haiku de corte ciberpunk muestra una ligera observación de lo que acontece cuando el espacio real y material es reemplazado por el espacio virtual y se da la creación de una nueva existencia y modo de Ser:

Olvido al mundo /  
en vida simulada. /  
Por fin existo

En la economía poética del haiku que consiste en diecisiete sílabas y tres frases, es clara la marginalización del mundo material, y la adopción/imposición del simulacro, puesto que la voz del poeta afirma su consumación como ente existente, en la vida donde rige la simulación, la virtualidad. Detenidamente, es posible que el lector de este haiku asocie el reconocimiento de la propia existencia del yo-poeta con el famoso *Cogito ergo sum* cartesiano. De ahí, se podrían hacer conjeturas de índole ontológico, las cuales obligan a pensar sobre las implicaciones del Ser en un mundo donde rige el imaginario y la velocidad que arrastra la fase posmoderna. Es así, tomando en cuenta los dos textos mencionados, que el simulacro dispone como medio estético, la capacidad de acarrear reflexiones que tienen que ver con los modos de existencia y el conocimiento, esto es lo que se realiza con la dialogización entre la mimesis y el simulacro. El haiku resume escuetamente la condición existencial posmoderna donde rige el imaginario de la simulación, de ahí el referente mimético se halla substituido por la precesión del simulacro (Baudrillard).

La mimesis y el simulacro, como medios de expresión artística y literaria, ostentan distintas funciones e intencionalidades. Si, en el debate Luckacs v. Adorno/Brecht el punto

de discusión giraba en torno al modo de representar la realidad ya sea en términos objetivos sin caer en irresoluciones abstractas y subjetivas, o, mediante el juego estético de la forma, el simulacro, particularmente, representa aspectos de un mundo dominado por medios de comunicación, saberes científicos y tecnologías enajenantes. Si la mimesis imita la realidad, el simulacro representa el torbellino de la tecnocultura con todos sus imaginarios e invenciones estilísticas posibles, es lo anuncia el epígrafe “We have become simulacra. We have forsaken moral existence in order to enter into aesthetic existence.”

En las siguientes páginas tomo las reflexiones de Deleuze y Baudrillard, dos pensadores del simulacro, con el fin de profundizar filosóficamente las distinciones entre mimesis y simulacro.

Algo muy distinto es representar un artefacto tecnológico por lo que es, otro es representar el mismo objeto tecnológico con cualidades fantásticas; una máquina pensante que simula ser humano o, simplemente, puede ofrecer una perspectiva distinta al objeto artístico. En la narrativa que acude al simulacro, la fiel representación de lo real no figura como la regla primordial, mas bien lo que impera es representar lo real histórico desde una estética que reproduce los efectos de la tecnología y en los efectos de ésta en el cuerpo y subjetividades humanas; esto, considero, se materializa intensificando y re-contextualizando el efecto del *estrangement* o la *desfamiliarización*, ya vaticinadas por Brecht y el formalismo ruso. Se intensifica porque el simulacro como alteración de la realidad obliga al lector a 1) adentrarse en topologías tecno-viscerales (implante de partes mecánicas en el cuerpo) y 2) percibir alteraciones perceptivas dentro del imaginario que presenta el espacio literario (hologramas, simulación, virtualidad e hiperrealidad). Además, sucintamente, la mimesis es la actividad artística de imitar, esto presupone que el

objeto artístico, lo que el escritor/pintor imita, existe dentro del campo de la percepción objetiva. En ello la exigencia de interpretación es mínima en el lector. Por su parte, el simulacro, aunque figura como un modo de representación, proviene de la imaginación que altera lo real, , el escritor/pintor reproduce y representa nuevos espacios; consecuentemente, el lector es instado a la reflexión sobre su propia realidad empírica: “...reader’s empirical reality ‘made strange’ through a new perspective ‘implying a new set of norms’. This recasting of the familiar has a ‘cognitive’ purpose, that is, the recognition of reality it evokes from the reader is a gain in rational understanding of the social conditions of existence.” (Marxist Theory and Science Fiction, Istvan Csicsery-Ronay 118).

### **El Simulacro y Platón**

Vale proporcionar un ligero resumen del *simulacro* a través del pensamiento de Platón y re-contextualizarlo en un enfoque crítico y literario, con el fin de valorar el *simulacro* como un gesto estético de carácter deconstructivo de suma relevancia.

Para Platón, de acuerdo con el artículo “Plato and the Simulacrum” de Guilles Deleuze, el simulacro es la copia de la copia, lo que no tiene autenticidad, por lo que se le condena por su carácter artificioso. Deleuze resume y define escuetamente lo que el simulacro deja como impresión en el pensamiento de Platón:

We have proceeded, then, from a first determination of the Platonic motive: to distinguish essence from appearance, the intelligible from the sensible, the Idea from the image, the original from the copy, the model from the simulacrum. But we have already seen that these expressions are not equivalent. The distinction moves between two sorts of images. Copies are secondhand possessors, well-grounded claimants, authorized by



resemblance. Simulacra are like false claimants, built on a dissimilitude, implying a perversion, an essential turning away. It is in this sense that Plato divides the domain of the image-idols in two: on the one hand the iconic copies (likenesses), on the other the phantasmatic simulacra (semblances).<sup>1</sup> We can thus better define the whole of the Platonic motive-it is a matter of choosing claimants, of distinguishing the good from the false copies, or even more, the always well-founded copies from the simulacra, ever corrupted by dissemblance. It is a question of insuring the triumph of the copies over the simulacra, of repressing the simulacra, of keeping them chained in the depths, of preventing them from rising to the surface and "insinuating" themselves everywhere. ("Plato and the Simulacrum" 48)

Las palabras expuestas permiten entrever una serie de esencias del pensamiento de Platón, las cuales según Deleuze, se categorizan dentro de una dicotomía entre la "similitud" (likeness) y las semblanzas ("phantasmatic simulacra"), por lo que conforman las categorías que vislumbran la jerarquización estructural del acto de la percepción; en el sentido que dentro del alcance de la percepción, lo que invoca similitud es validado como lo más próximo a la esencia: "to distinguish essence from appearance". Visto de otro modo, las esencias platónicas mediante sus distinciones remiten a un condicionamiento de la percepción del objeto en términos de inclusión y exclusión, esto se observa en "repressing the simulacra...keeping them chained in the depths".

Las descripciones deleuzianas en torno al desdén platónico por el simulacro permiten observar el simulacro como imagen despectiva e intrusiva que acecha a lo auténtico, de ahí que oponiéndose a Platón, Deleuze revalora la disimilitud y perversión

que trae consigo el simulacro. La cuestión del simulacro y la mimesis, entonces, tiene que ver con lo perceptivo, lo que se percibe y plasma en cierta impresión óptica; en la mimesis, los objetos de arte pueden ser percibidos en su totalidad tanto como las imágenes dentro de un cuadro de arte y/o esculturas de mármol etc. La mimesis conlleva a cierta identificación directa con lo que se percibe. El simulacro también es un referente de percepción, sin embargo no se presenta como objeto integral y puro, por lo que requiere de la interpretación subjetiva del lector.<sup>45</sup> De esta manera, el simulacro es un referente que no esencialmente instiga identificación directa con el lector, al contrario, lo somete a la espiral de la disimilitud. Estas ligeras observaciones permiten observar que existen dos modalidades del lenguaje; el visual y el textual (escrito) que bien se podrían traducir a la percepción fenomenológica del objeto (concientización) y la lectura de la escritura (interpretación), respectivamente.

En su libro *Camera Obscura* Sarah Kofman reduce el simulacro a las mismas funciones que ejerce la ideología, es decir el simulacro no funciona como estética, mas como imagen ideológica a problematizar: “Ideology represents real relationships veiled, under cover. It functions, not as a transparent copy obeying the laws of perceptive but, rather, as a simulacrum: it disguises, burlesques, blurs real relationships” (14). La asociación que hace Kofman entre lo ideológico y el simulacro, resulta ser un tanto limitante en tanto el simulacro obtiene funciones ideológicas, por lo que carece de un carácter deconstructivo. Para Baudrillard, el simulacro implica una pérdida de referencialidad donde la imagen carece de una viabilidad estética (emancipadora): “the whole system becomes weightless; it is no longer anything but a gigantic simulacrum: not

---

<sup>45</sup> Considero que hay diferencias en los modos de procesar el objeto percibido y leído entre el espectador y el lector.

unreal, but a simulacrum, never again exchanging for what is real, but exchanging in itself, in an uninterrupted circuit without reference or circumference”(5).

El simulacro, sugieren Platón, Kofman y Baudrillard es entendido como el artificio y copia de la imagen por otra imagen, por lo que se interpreta como una extensión del engaño y de la artificialidad de la estructura ideológica y perceptiva. He aquí el simulacro queda descalificado monológicamente, puesto que no existe reflexión alguna sobre su posible vínculo de índole dialógico que resalte su carácter deconstructivo. En contraposición, Deleuze acota:

The simulacrum is not a degraded copy. It harbors a positive power which denies *the original and the copy, the model and the reproduction*. At least two divergent series are internalized in the simulacrum— neither can be assigned as the original, neither as the copy.... There is no longer any privileged point of view except that of the object common to all points of view. There is no possible hierarchy, no second, no third.... The same and the similar no longer have an essence except as *simulated*, that is as expressing the functioning of the simulacrum. (The Logic of Sense 262)

Asimismo, simulacro, más allá de un simple artificio, también alberga una cualidad transgresora y dialógica, pues, como recurso narratológico y estético, se aplica estilísticamente y se intercala –a contrapelo- en el proceso de percepción; se re-apropia de la imagen y re-configura sus códigos ideológicos oficiales. Entender las cualidades que configuran los delineamientos estéticos del simulacro, es asumir una posición atenta al texto y a sus sugerencias epistemológicas, en este sentido la cita cervantina: “Y si quieres ver esta verdad, tócalos y pálpalos, y verás como no tienen cuerpo sino de aire, y como no

consiste más de en la apariencia” más allá de su paradigma literario, con el estado psicológico del Quijote, la cita apunta a un cuestionamiento fenomenológico, cosa que es lo que exige la narrativa del simulacro.

Obviamente las reflexiones entorno al artificio de la apariencia, a partir del enunciado del Quijote, conforman una afirmación que invita a discernir la invisibilidad detrás de la imagen percibida. La visión del Quijote desde su entorno literario, insta al lector a realizar un reajuste fenomenológico.<sup>46</sup> Y eso porque a medida que el ingenioso hidalgo cambia la forma del objeto, sea molinos del viento por gigantes, sugerentemente materializa una negación hacia la imagen perceptiva. La mirada alegórica del Quijote es aquella que al negar la esencia de las formas presenta un desdén por la forma del constructo total del imaginario. El objeto como forma, se deconstruye bajo la mirada del Quijote. Esta lectura quijotesca instiga a pensar sobre el objeto percibido y como éste figura como un medio de interpelación ideológica y formación ontológica (de sujetos).<sup>47</sup> ¿Qué tiene que ver el desdén hacia la forma del objeto percibido con la ontología?

La clave a esta respuesta radica precisamente en la esencialidad del objeto y en su función dentro del campo de la percepción como materia que consta de cierta utilidad y propósito. La esencia del objeto en-si se entiende mediante el infinitivo verbo SER en el momento que se conjuga para proclamar que X objeto es X función; un molino ES un molino y sus funciones.<sup>48</sup> Tomando en cuenta la negación perceptiva –ver gigantes en lugar de molinos- del Quijote, se prevé que la esencia de la forma y su funcionalidad recaen en una alteración de lo percibido y su función, de tal manera que se niega la consumación de la

---

<sup>46</sup> Piensese en *El imaginario* por Jean Paul Sartre, *The Visible and the Invisible* de Merleau-Ponty, además de *Espectros de Marx* por J. Derrida.

<sup>47</sup> “Ideology and Ideological State Apparatus”, de Louis Althusser

<sup>48</sup> Hago perífrasis y resumen de los puntos fundamentales del texto *Identity and Difference* escrito por Martin Heidegger.

forma como imagen-objeto. En ello la identidad de la forma objetiva y concreta es puesta bajo borradura. De ahí que se pueda entender que existe una relación teleológica entre el lenguaje y la definición del ser, vale decir la percepción de una imagen en su totalidad integral se convierte en el signo de lo ontológicamente posible, esto es lo visual como medio de interpelación ideológica e identificación.<sup>49</sup>

En el artículo “Art as a Technique”, Victor Shklovsky afirma lo siguiente: “the technique of art is to make objects unfamiliar, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important” (50). En este parámetro estético, las transformaciones hechas por don Quijote producen una dificultad de percepción-por parte del lector; en este sentido, Cervantes proyecta una ‘desfamiliaridad’ a través de la forma, empleando la dicotomía entre la realidad (dígase la Edad de Hierro) y ficción (dígase los libros de Caballerías). Por lo tanto, lo habitual es suponer que las transformaciones son producto de una simple locura quijotesca. Sin embargo, desde la perspectiva del formalismo ruso, las transformaciones establecen un juego con la percepción del lector; de ahí, la forma cervantina exige una participación para llevar a cabo interpretaciones que van más allá de lo familiar; es decir, las transformaciones hechas por el Caballero Andante, funcionan como códigos implícitos que deben ser decodificados a partir de la óptica fenomenológica, la cual explicase no solamente el proceso de concientización, sino también de la interpretación. La visión del Quijote, considero, es lo que requiere el lector para decodificar las narrativas

---

<sup>49</sup> Una simple analogía sería la interpelación que provoca cierta bandera nacional a cierto sujeto nacionalizado.

que contienen gestos del simulacro, donde las imágenes no necesariamente son lo que son, donde la mimesis es solamente parte de una narrativa dialógica y no su totalidad.

### **Los ferrocarriles y el fotorealismo en Rulfo**

Juan Rulfo es un multifacético literato que no solamente es el hacedor de los espacios fantasmagóricos que abundan en *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), y de los cortometrajes experimentales *El despojo* (1960) y *La fórmula secreta* (1964) sino también ha dejado un acervo fotográfico sobre el ferrocarril. Ya en el espíritu realista de su cuento “El paso del Norte” (1953) y en el impresionante acto guerrillero que provoca el descarrilamiento del tren en “El llano en llamas”, daba indicios de su fascinación por la serpiente de acero.<sup>50</sup> Complementando su don de la escritura, Rulfo toma la cámara para representar el mundo ferroviario de la Ciudad de México de la mitad de los años cincuenta. La relevancia de las fotografías ferroviarias compiladas en *En los ferrocarriles* (2012) es el modo en que Rulfo capta el carácter existencial y realista de un México viviente entre rieles.

<sup>51</sup> De esta manera Rulfo retrata la narrativa del progreso mexicano en cada escritura legible, en cada curvilínea, en cada perspectiva, en el juego entre la sombra y luz, y en la expresiva convivencia cotidiana con las cuales capta estética y simbólicamente una narrativa fotográfica existencial del presente y el porvenir.<sup>52</sup> Para Walter Benjamin,

“Image is a dialectics at a standstill”, en la cual acontece un narrativa que invita a

---

<sup>50</sup> “Tantito antes no sabíamos bien a bien lo que iba a suceder. Habíamos regado de cuernos y huesos de vaca un tramo largo de la vía y, por si esto fuera poco, habíamos abierto los rieles allí donde el tren iría a entrar en la curva. Hicimos eso y esperamos” (24).

<sup>51</sup> Con toda la visibilidad ferroviaria que vislumbra una constelación de estaciones detenidos en el tiempo presente de la imagen misma, la fotografía de Rulfo es un presente detenido para la posterioridad, como lo es también un artefacto para la revaloración del pasado. Pues el acervo ferroviario de Rulfo resulta ser algo premonitorio. El carácter sombrío del entorno ferroviario y la potencialidad del ferrocarril como objeto de industria parecen representar la dialéctica entre fuerzas de trabajo y tecnología necesaria para la acumulación de capital. De esta manera Rulfo, posiblemente, anticipa la huelga de los ferrocarrileros del 58.

<sup>52</sup> En la película argentina *Invasión* (1969), dirigida por Hugo Santiago con la colaboración de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Cáceres, hay escenas donde la cámara capta vías ferrocarrileras de Buenos Aires. No hay locomotoras en movimiento salvo rieles y vagones estáticos y en desuso.

conjeturar partiendo del momento anterior a la historia de la imagen y la historia después de captar la imagen: “forehistory and after-history” de la imagen dialéctica.<sup>53</sup> En la fotografía a continuación, Rulfo capta a cuatro mujeres que “cargan sus recipientes con agua del depósito de una locomotora de vapor” bajo la mirada de un niño bolero. El fotorealismo es objetivo y potente, ya que plasma la precariedad de los subalternos que viven en los espacios invisibles de la sociedad. El realismo se capta en la locomotora que sacia la sed y provee el líquido elemental y necesario para la funcionalidad biológica del cuerpo. También, Rulfo capta el oficio del niño-bolero en su circunstancia, como sujeto que tiene que hacer el oficio de lustrar el calzado de la multitud caminante, representa, pues, sin reserva alguna su “valor-trabajo” como trabajador informal dentro del sistema capitalista.<sup>54</sup>

Resumiendo y profundizando lo que dice Benjamín, la imagen dialéctica es el momento detenido en el cual coinciden distintas temporalidades cada una con su propia historia, historias que se convierten en objetos de las interpretaciones subjetivas que le conceden definición estética a la imagen. En este sentido benjamiano, vale retomar el sentido simbólico del niño bolero, porque creo que su oficio, su técnica de sacar lustro es lo que le concede a esta imagen su poder de representación sociohistórica. Y es que la función de lustrar va mucho más allá de un simple pulir de calzados, pues su sentido alegórico es de

---

<sup>53</sup> “In other words, image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is a purely temporal, continuous one, the relation of what-has-been to the now is dialectical: is not progression but image, suddenly emergent. - Only dialectical images are genuine images (that is, not archaic); and the place where one encounters them is language”  
Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Ed. Rolf Tiedmann. London: Belknap Press/Harvard University Press, 1999.

<sup>54</sup> La figura del niño bolero se reproduce en la película de ciencia ficción-horror *Mimic* (1997), dirigida por Guillermo del Toro. Ahí el niño bolero es un personaje que no tiene la facultad del habla, pero sin embargo goza de una excelente capacidad auditiva. Con esta, el niño aprende el ritmo, los sonidos del lenguaje de los monstruos, quienes portan un recombinado ADN de insectos y humanos. Debido a que el niño aprende el lenguaje, los monstruos no le dan muerte.

revelar lo críptico, lo que cubre el sedimento del calzado; es algo semejante un gesto que revela lo encubierto. El niño bolero es el revelador de una modernidad mexicana que destierra a ciertos sectores de la sociedad mexicana. Igualmente, en esta imagen, y a diferencia de su notoria escritura, Rulfo capta con sutileza la relación entre tecnología y muerte; la imagen muestra un tren incompleto, y con esta intencionalidad fotográfica Rulfo sugiere que la modernidad no ha sido consumada de manera integral ni de manera pacífica. Además de que insinúa la muerte que viene cuando la tecnología forma parte de cierta necropolítica, pues la sombra del niño forma la silueta de una cruz de la muerte; de ahí un ejemplo de cómo Rulfo genera un tipo de simulacro que se combina con el fotorealismo.

En su seminal texto, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), Fredric Jameson, en referencia al fotorealismo, plantea:

photorealism...a return to representation and figuration after the long hegemony of the aesthetics of abstraction until it became clear that their objects were not to be found in the real world either but were themselves photographs of the real world, this last now transformed into images, of which the "realism" of the photorealist painting is now the simulacrum. (30)

De esto podemos deducir que para Jameson, el fotorealismo implica el regreso de la imagen objetiva, ante la estética de la abstracción, el simulacro. Para Jameson, uno de los críticos marxistas más importantes que haya incursionado en la dimensión de la literatura de ciencia ficción y fantasía, el simulacro, sorprendentemente, le es algo despectivo:

The art language of the simulacrum...endows present reality and the openness of present history with the spell and distance of a glossy mirage...this mesmerizing new aesthetic mode itself emerged as an elaborate



symptom of the waning of our historicity, of our lived possibility of experiencing history in some active way. It cannot therefore be said to produce this strange occultation of the present by its own formal power, but rather merely to demonstrate, through these inner contradictions, the enormity of the situation in which we seem increasingly incapable of fashioning representations of our own current experience. (21)

Las aseveraciones de Jameson, no solamente expresan la evolución y retroceso del modo estético del fotorealismo que, por motivos del modo de producción del capitalismo tardío, desemboca en el mero artificio del simulacro, sino también señalan una cierta pérdida de la referencialidad histórica. Si antes el fotorealismo se presentaba como el contrapunto a la hegemonía de la estética abstracta, ahora, dice Jameson, el fotorealismo ha dejado de proyectar la representación fidedigna de la realidad histórica al ser mediatizado por la proliferación de imágenes extirpadas de cualquier historicidad y representación existencial.<sup>55</sup> De ahí que la evolución estética fotorealismo hacia el simulacro, en palabras de Jameson, resulta ser sintomático de un espejismo (mirage) que distorsiona la percepción de nuestra propia historicidad y experiencia. El movimiento de lo fotoreal al simulacro solo registra cambios en la tonalidad cromática, en la resolución clarividente de la imagen, mas, sin embargo, considero, no necesariamente cae en una “hegemonía de la estética de la abstracción”, como tampoco se pierde el realismo de la imagen en un reducido “glossy mirage”. La circunstancia de la vida cotidiana mantiene su referencialidad, consecuentemente, aun dispone de vigencia como objeto de interpretación

---

<sup>55</sup> La pérdida de referencialidad significa que el individuo debe orientarse con un “cognitive mapping” que provee una referencial situacional: “a situational representational on the part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society's structures as a whole...” (51).

política y sociohistórica. Por consiguiente, el gesto del simulacro puede reducir o intensificar la representación e interpretación del objeto artístico. La imagen fotorealista y la imagen simulada, siguen siendo una imágenes dialécticas en pausa. De ahí, que el cambio fotográfico del fotorealismo al simulacro es un claro ejemplo de una dialogización entre la objetividad de la mimesis y la alteridad del simulacro.

### **El simulacro de Arreola y el ferrocarril**

*El guardagujas* (1952), de Juan José Arreola es uno de los antecedentes de la literatura mexicana que recurre al simulacro para cuestionar la modernidad mexicana. A partir del simbolismo de la modernidad, el ferrocarril, Arreola escribe su cuento mediante una narrativa análoga a lo que Rancière denominaría “movement of simulacra” (*The Politics of Aesthetics* 14). Literalmente, Arreola combina la sátira con el simulacro para cuestionar las apariencias de la modernidad mexicana:

-Pero una vez en el tren, ¿está uno a cubierto de nuevas contingencias?  
Relativamente. Sólo le recomiendo que se fije muy bien en las estaciones.  
Podría darse el caso de que creyera haber llegado a T., y sólo fuese una ilusión. Para regular la vida a bordo de los vagones demasiado repletos, la empresa se ve obligada a echar mano de ciertos expedientes. Hay estaciones que son pura apariencia: han sido construidas en plena selva y llevan el nombre de alguna ciudad importante. Pero basta poner un poco de atención para descubrir el engaño. Son como las decoraciones del teatro, y las personas que figuran en ellas están llenas de aserrín. Esos muñecos revelan fácilmente los estragos de la intemperie, pero son a veces una perfecta

imagen de la realidad: llevan en el rostro las señales de un cansancio infinito.

(23)

El guardagujas, el que dirige y ajusta las vías, se convierte en una figura instructiva, e instruye al pasajero con un “cognitive mapping” por medio de una referencialidad en serie de verbos y sustantivos que tienen que ver con la percepción como “se fije muy bien”, “creyera haber llegado” “fuese una ilusión” , “ estaciones que son pura apariencia”, “descubrir el engaño” y “son perfecta imagen de la realidad”. El discurso del guardagujas, más allá de su labor, hace patente su calidad como guardavallas del viaje de simulación:

-En ese caso redoble usted sus precauciones. Tendrá, se lo aseguro, muchas tentaciones en el camino. Si mira usted por las ventanillas, está expuesto a caer en la trampa de un espejismo. Las ventanillas están provistas de ingeniosos dispositivos que crean toda clase de ilusiones en el ánimo de los pasajeros. No hace falta ser débil para caer en ellas. Ciertos aparatos, operados desde la locomotora, hacen creer, por el ruido y los movimientos, que el tren está en marcha. Sin embargo, el tren permanece detenido semanas enteras, mientras los viajeros ven pasar cautivadores paisajes a través de los cristales. (23)

El texto arreoliano sintoniza críticamente con el desdén por la apariencia que demuestra la visión del Quijote: “Hay estaciones que son pura apariencia”. El escritor jalisciense comunica al pasajero sobre la artificialidad del viaje, en el cual “Las ventanillas están provistas de ingeniosos dispositivos que crean toda clase de ilusiones en el ánimo de los pasajeros”. Para amplificar el grado de importancia que este texto tiene como un precursor al viaje de simulación en las letras mexicanas, se tendría que tomar en cuenta

que si en la famosa alegoría de la cueva de Platón se utiliza el fuego para producir las sombras, en la (pos)modernidad se requiere de “ingeniosos dispositivos” tecnológicos para producir sombras modernas, que resultan ser clarividentes como lo real perceptible. Arreola, no obstante, va más allá de lo perceptivo, y agrega una sujeción sensorial total como parte de la experiencia de ese viaje indeterminado.

Tratándose de un avance tecnológico y símbolo emblemático de la modernidad mexicana, el ferrocarril inoperante se narrativiza por medio de un movimiento estético del simulacro: “The movement of simulacra on the stage that is offered as material for the audience’s identification” (Rancière 14). La identificación del simulacro en movimiento son explícitas en el texto arreoliano, pues advierten, que el pasajero-espectador “está expuesto a caer en la trampa de un espejismo”, esto refiere al juego óptico y perceptivo que las compañías ferrocarrileras imponen en el imaginario colectivo de los viajeros. La simulación con que da forma al texto de Arreola, igualmente, apela a las sensaciones del lector: “ciertos aparatos, operados desde la locomotora, hacen creer, por el ruido y movimientos, que el tren está en marcha”. He aquí, se observa como el cuerpo del viajero metafóricamente se haya sujetado y condicionado por “el régimen de lo sensible” que se entiende como la “delimitation of spaces and times, of the visible and the invisible, of speech and noise, that simultaneously determines the place and stakes of politics as a form of experience (Rancière 13). Conjuntamente, los ruidos y los movimientos hacen creer que hay una “form of experience” con el cual los viajeros “ven pasar cautivadores paisajes”. Por ende, el movimiento del simulacro que se presenta en el texto arreoliano, desdice la tesis de Jameson; su desconfianza en el simulacro le impide ver la validez como recurso alternativo y estético-político, pues, siguiendo el modelo de Rancière, Arreola, al intercalar todos los

sentidos posibles del ser humano en “El guardagujas” desde lo perceptivo hasta lo auditivo, pone en evidencia los modos de la experiencia, la experiencia sensorial y sensible ante el imaginario ideológico que tiene que ver con la pacificación de los ciudadanos, en este caso la de los viajeros ingenuos.

### **Ferronautas del ferrocarril: S.E. F.T. 1**

Es claro la importancia que el ferrocarril mantuvo durante el porfiriato, sobre todo la construcción de ferrovías paralelas a la sierra madre y la sierra occidental que permitieron conectar el centro del país con la región fronteriza tanto como la unificación de los puertos en el golfo de México con los puertos del pacífico. A decir de Gustavo Casasola: “México nació siendo una nación ferrocarrilera dado que jugó un papel muy importante en la revolución y las otras épocas en las que México se organiza como nación” (*Hechos y Hombres de México* 75). Si bien Casasola hace una válida analogía al relacionar el ferrocarril con la organización de México, no obstante, hace caso omiso de lo que implica la presencia del ferrocarril, la inversión extranjera, especialmente norteamericana e inglesa. Con la construcción ferroviaria con base al capital extranjero, México, como suelo orgánico y autóctono, se convierte en objeto geo-económico de la modernidad capitalista, literalmente hay en ello cierto sentido de colonización disimulada, como plan maestro de los inversionistas extranjeros en complicidad de la oligarquía mexicana y políticas de modernización e industrialización del Estado.<sup>56</sup> A pesar de la nacionalización de los ferrocarriles mexicanos durante la posrevolución, por el cardenismo en 1937, para librarse de los intereses acumulados y desarrollar el crecimiento económico del país, desde 1995 la

---

<sup>56</sup> Véase la sección “La guerra ferrocarrilera” en *Las venas de plata en la historia de México*, de Enrique Canudas Sandoval.

industria ferrocarrilera mexicana funciona como una industria abierta al sector privado y se limita al transborde de carga material.

SEFT-1 (2006-2014), de los hermanos Ivan Puig y Andres Padilla Domené, es un proyecto audiovisual y documentalista que rastrea doce rutas ferroviarias en desuso a lo largo de la república mexicana. El proyecto simula ser un viaje espacial sobre la tierra. Y a lo largo de los recorridos lo tripulantes interactúan con las comunidades por donde atraviesan las vías ferroviarias. De estos recorridos se producen fotografías y recopilación de testimonios, los cuales son colgados a la red.<sup>57</sup> El proyecto como plataforma artística se convierte en un catalogador de historias marginales y exploración de ruinas. Con la construcción de la sonda, un vehículo de color metálico y adaptado para transitar sobre los rieles y en vía terrestre, se reproducen los viajes que otrora facilitaban la movilidad de pasajeros desde distintas estaciones del país, como también hace posible presenciar las comunidades y espacios fantasmagóricos que yacen en las proximidades de las vías ferroviarias. Se reproduce en esto una suerte de viaje rulfiano donde lo fantasmagórico no son las almas en pena, sino la ausencia de las locomotoras mismas.

En su propósito histórico y estético, el proyecto SEFT-1 exige interactividad digital entre los artistas, la interface del monitor y el lector para incitar las narrativas audiovisuales del viaje ferronauta. Una serie de entrevistas con el campesinado que habita en las cercanías de las vías ferroviarias, proyectan narrativas de la reminiscencia, de este modo, SEFT-1 funciona como un viaje narratológico y memorialista, puesto que en

---

<sup>57</sup> <http://www.seft1.net/seft1/proyecto/> "El proyecto revisa este fracaso de futuro y el desmoronamiento del metarrelato que predica la relación positiva entre la ciencia y el bienestar social. Actúa a su vez como máquina del tiempo, no solo por la inspección histórica sino por que en sus exploraciones pasará por lugares que funcionan aún como sociedad agrícola, industrial, post-industrial, hasta la sociedad de la información, coexistiendo en un mismo espacio y poniendo en entredicho el concepto del desarrollo lineal y sucesivo"

documentar la voz e imagen del campesinado se adentra en la dimensión del testimonio. En este punto, SEFT-1 cienciaficcionaliza al testimonio, esto se interpreta como un performance donde la sonda ferronauta en su semblanza como nave inter-espacial que llega a lugares desconocidos dentro de la tierra misma. Siguiendo el mismo performance, los ferronautas realizan una serie de exploraciones arqueológicas, en busca de artefactos y vestigios de la actividad ferrocarrilera como si se tratara de una exploración lunar.<sup>58</sup>

El sentido del viaje de los ferronautas, posiblemente es algo insignificante, sin embargo, se intensifica cuando se toma en cuenta una de las pocas novelas de ciencia ficción mexicana de viaje en el tiempo, como *Palamás, Echevete y Yo: o el lago asfaltado* (1945), de Guillermo Zárraga, escrito bajo el seudónimo Diego Cañedo. La trama de la novela gira en torno al joven doctor Echevete y Palamás, un experimentado profesor viajero del futuro, quienes hacen un viaje fantástico al periodo de la civilización Azteca. Ahí exploran y observan las practicas culturales del mundo prehispánico, incluyendo los sacrificios humanos:

---

<sup>58</sup> El perfil estético del proyecto insta a relacionar el simulacro, la simulación misma del viaje, con lo que Adorno denomina en su *Aesthetic Theory* (1970) "after-images". El pensamiento de Adorno es perspicaz porque su reflexión gira de manera contra-hegeliana. Hegel es relevante porque muestra dos definiciones disímiles entre el "artificer" y el artista. En Hegel el desarrollo del espíritu pensante requiere de sublevaciones de distintas variantes artísticas que últimamente lo conducen a la realización de la propia consciencia; hay una evolución de arte que va desde lo que Hegel denomina "artificer" hacia la consolidación del espíritu como artista. Para Adorno, en línea con su modo de pensar vía la dialéctica negativa, afirma: "Artworks are afterimages of empirical life insofar as they help the latter to what is denied them outside their own sphere and thereby free it from that to which they are condemned by reified external experience" (*Aesthetic Theory* 4) En la *Fenomenología del espíritu*, Hegel a partir de los párrafos 696-698, comenta: "The artificer himself lingers darkly in the background: when he does represent himself it is in the shapelessness of a black stone. The artificer, conscious of the conflict between his withdrawn self and the outer product, expresses this conflict in a sphinx, half-animal and half-human, articulate but only in wise riddles" (580). Inmediatamente, en el párrafo 698, en oposición al "artificer", afirma: "Spirit now brings itself explicitly into the product it creates, and becomes an artist instead of an artificer. It creates a product in which its own self-consciousness is manifest" (580). He aquí, queda en evidencia que para Hegel hay un movimiento dialéctico de progreso artístico, en el cual el arte pasa del "artificer" al artista.

...las víctimas van en fila, una tras otra. Se las tiende sobre la piedra, que es como un tajo de carnicero. Cuatro sacerdotes las agarran por brazos y piernas. La víctima...hincha los pulmones buscando aire y entonces el gran indio clava el cuchillo...Abajo se escuchan los gritos de la multitud que recibe esos restos con una locura jubilosa... (122)

La descripción del horror del sacrificio humano tiene como intención enfatizar una clara crítica hacia el proceso constructivo del nacionalismo mexicano, entre las cuales figura la apropiación del pasado prehispánico para la formación del sujeto nacional. Con ello, Cañedo definitivamente pone en entredicho la historiografía nacional del estado y su medio de legitimación ideológica. El viaje al pasado es, precisamente, una lectura contra-histórica, un sentido de susceptibilidad hacia los supuestos hechos oficiales y saberes sancionados y validados por las instituciones académicas. En el texto de Cañedo, la representación de las academias elites cae sobre la figura del doctor Groot: "Anoche durante una conferencia que sustentó el doctor Charles W. Groot de la Universidad de Columbia, en la Sociedad de Etnografía, Demografía e Historia, un oscuro médico llamado Emilio Echevete hizo varias interpelaciones en un tono tan procaz que estuvo a punto de producirse un escándalo" (108). Echevete se presenta en la conferencia, justamente, cuando ya ha tenido la oportunidad de viajar al pasado y presenciar el ritual de los sacrificios humanos. El punto de la polémica con el doctor Groot gira entorno al modo de sostener y clavar el cuchillo en el sacrificado, Echevete le aclara: "...los sacerdotes aztecas no empuñan los cuchillos, sino que los toman así. Entonces el doctor hizo un ademán de quien maneja uno a la manera característica de los cirujanos" (110). El problema sobre la técnica requerida para el sacrificio humano, es un detalle importante porque de ahí entra el conflicto epistemológico



entre el saber nacional y el saber extranjero. Asimismo, Cañedo entretiene un discurso nacionalista en la figura del joven doctor Echevete, quien arremete contra las disciplinas de la "Sociedad" del saber estatal. La crítica Rachel Haywood Ferreira señala que la ciencia ficción, tiene precisamente ese propósito de registrar tensiones concernientes a la identidad nacional y el proceso de modernización: "From the nineteenth century to the present day, science fiction has consistently proved to be an ideal vehicle for registering tensions related to the defining of national identity and the modernization process" (Emergence of Latin American Science Fiction 3). En este sentido, Echevete efectivamente muestra cierta resistencia nacionalista, al cuestionar el conocimiento del doctor norteamericano, quien es considerado un "sabio de fama en asuntos precortesianos" (Cañedo 108). Por ende, defiende el saber autóctono

A diferencia de Echevete, la figura del profesor Palamás viene a representar un discurso sumamente antinacionalista:

Ustedes ignoran lo que es una Revolución; apenas conocen la palabra. Después de treinta años viven sumidos en la misma miseria material y moral. Alegan haber hecho un largo camino a la izquierda y en realidad sus apóstoles y líderes no tienen ningún sentido de las direcciones. Creen que han caminado a la izquierda porque se deslizan sobre una circunferencia en sentido contrario a las manecillas del reloj; pero no se percatan de que periódicamente vuelven al mismo punto de partida. (136)

La disertación del profesor Palamás pone en tela de juicio al cardenismo, puesto que el socialismo de Lázaro Cárdenas lleva a cabo la inmensa reforma agraria y ejecuta una serie de políticas nacionalistas como la nacionalización de los ferrocarriles y la expropiación del

petróleo. De ahí la izquierda mexicana alcanza su mayor apogeo sociopolítico. El tono contra-revolucionario de Palamás entona uno de los pasajes más explícitos en la literatura mexicana. Es claro que la publicación de la novela en 1945 no coincide con el sexenio cardenista (1934-40), sin embargo es insinuado mediante el "creen que han caminado a la izquierda" (136).

El joven doctor Echevete y el profesor Palamás disponen de discursos contradictorios, el nacionalismo de Echevete no coincide con el pensamiento del profesor. Se trata pues, de discursos encontrados. En su ensayo titulado "Dystopia and Histories", Raffaella Baccolini y Tom Moylan comentan acerca de las características que se encuentran en el lenguaje distópico: "Throughout the history of dystopian fiction, the conflict of the text turns on the control of language" ( Dark Horizons 5). El control del lenguaje se halla precisamente en la interacción discursiva entre "the narrative and counter-narrative" (5). La condición distópica de la novela y el juego discursivo de la narrativa y la contra-narrativa, cosa que se puede observar, no solamente en los discursos de los dos personajes, sino también en el título de la novela misma; su título principal "*Palamás, Echevete y Yo*" es contra-narrado por el subtítulo "o el lago asfaltado". Asimismo, el espacio geográfico de la antigua Tenochtitlan adquiere relevancia críptica: "The striking image of a lake covered with asphalt suggests that the changes brought by time are only superficial, that Tenochtitlán built on Lake Texcoco survives even today in Mexico's modern capital" (Larsson 54).

A diferencia de relatos donde el viaje fantástico se materializa con el desplazamiento de una máquina de tiempo o algún tipo de transbordador, en la novela de Cañedo no hay mención del modo en que Echevete y Palamás acceden a la cuarta

dimensión. El narrador informa al lector de explosiones y ruidos extraños provenientes del laboratorio de Echevete, asimismo, se conceptualiza cierta lógica del viaje fantástico en la novela. De modo que se trata de una ciencia ficción que se desarrolla a base del lenguaje y al pulso de la imaginación creadora. La ausencia de cierta descripción detallada del mecanismo o el modo en que se realiza el viaje sin mención alguna de datos científicos ni tecnológicos es una implícita crítica que apunta a las deficiencias del viaje de la modernidad o *desmodernidad* mexicana.<sup>59</sup>

La novela anterior es un ejemplo de cómo la narrativa del viaje en el tiempo realiza una actividad historiográfica, con la cual Cañedo busca desmitificar la esencia del nacionalismo mexicano. Igualmente, Cañedo escribe su novela sin hacer mención alguna de la máquina del tiempo, y de esta forma *Echevete*, *Palamás* y *Yo* enseña un claro ejemplo de un viaje de simulación que regresa al pasado para realizar lecturas críticas. Sin embargo, la novela se mantiene centrada en cuestiones antropológicas y sociopolíticas; modo de cuestionar al nacionalismo y al cardenismo. De ahí su distinción ante una novela de viaje de simulación en el espacio, el *space opera time travel*, donde lo tecnológico tiene mayor relevancia.

En 1968 se produce una novela donde la cuestión tecnológica se convierte en tema central como crítica al subdesarrollo tecnológico mexicano. *Mejicanos en el espacio* (1968) de Carlos Olvera, la interpretación del viaje adquiere cierto carácter de performance satírico que alude al subdesarrollo tecnológico de México en relación a los países desarrollados. La novela de Olvera, alegóricamente, alude, la cuestión de base y superestructura dentro del contexto de dependencia. Theotonio Dos Santos señala este problema socioeconómico en los siguientes términos: “La superestructura de la sociedad

---

<sup>59</sup> Bartra, Roger. *La Jaula De La Melancolía: Identidad Y Metamorfosis Del Mexicano*. México: Grijalbo, 1987. Print.

dependiente refleja...el condicionamiento histórico dado por la situación de dependencia” (159). *Mejicanos en el espacio* retoma este sentido y efecto de la dependencia tecnológica mexicana. Nótese por ejemplo, el tono crítico de deviene del capitán Raúl Nope, en cuyo discurso se emite explícitamente el desencanto de la modernidad mexicana: "Mire, todos progresan a nuestro alrededor y nosotros nos hemos quedado muy a la zaga en cuestiones, er, digamos, índole...tecnológica...estamos a cien años de atraso con relación a nuestros vecinos, los del norte, desde luego" (52). La disparidad tecnológica se remarca cuando Nope hace una comparación entre la flotilla de los norteamericanos y la de "Centromexico": "Ellos tienen todos los navíos hiper accionados, pueden recorrer los setecientos millones de Km que nos separan del Sol en solo tres días. Mientras nosotros tenemos estas tinajas que hacen tres meses de la Tierra hasta aquí (53). El discurso de Nope contiene un tono histórico que condice con el problema del desarrollo mexicano en materia de ciencia y tecnología. A decir del historiador Ruy Pérez Tamayo: "No es que nuestra ciencia esté subdesarrollada porque México es un país subdesarrollado, sino exactamente lo contrario: México es un país subdesarrollado porque su ciencia está subdesarrollada" (*Historia general de la ciencia en México* 7). *Mejicanos en el espacio* no es solamente un texto que pone en evidencia el problema expuesto por Tamayo, la falta de una ciencia mexicana que impide el invento y producción tecnológica. Gravemente, México, según Tamayo, carece de pensamiento científico y potencialidad tecnológica.

El tono absoluto de Tamayo se problematiza por su argumento binario, el cual se estructura en base a la teoría de la dependencia y la lógica de las relaciones entre centro y periferia. Hay historiadores sobre el pensamiento científico de América Latina que incorporan los saberes marginales de las civilizaciones prehispánicas. Asimismo, los

estudiosos del saber científico latinoamericano recuperan los saberes autóctonos para argumentar que América Latina no necesariamente carece de conocimiento científico propio como tampoco ha tenido una dependencia en materia científica. Latinoamérica, según el espíritu argumentativo de los estudiosos que contribuyen, en *Science in Latin America: A History* (2006), editado por Juan José Saldaña, arguye que existe un eurocentrismo en el sentido que hay preferencia por la ciencia y metodologías europeas:

Latin American science historians discovered local science as a product of local history. By that time, methodologies like economism and social analysis had appeared and sought to define the object of the history of science...In fact, an uncomfortable Eurocentrism, originating from certain methodological mimesis, continued in the form of an apparent inability to define and to grasp the appropriate object of the history of Latin American Science, in spite of incorporating social history in the analysis. (22)

Hay un profundo latinoamericanismo que no se circunscribe dentro del tono derrotista de las teorías de dependencia. El punto importante del contenido de los artículos radica en que, efectivamente, generan una apertura historiográfica dentro del campo de la historia de la ciencia, se latinoamericaniza. Sin embargo, considero, el impacto historiográfico de los saberes autóctonos, difícilmente, afecta o reajusta las reglas del mundo neoliberal, donde precisamente, el saber científico y tecnológico es dominado por las potencias mundiales. No cambia el hecho que América Latina se limita a la exportación de materia prima y tecnologías pre-fabricadas.

El viaje como simulación, evidentemente, difiere de los viajes de exploración llevados a cabo por las civilizaciones humanas. Históricamente, los viajes navales de

exploración y conquista, por ejemplo, están situadas en una dialéctica de política y mercancía económica, los viajes comerciales en busca de nuevos mercados. Cualquiera que sea el viaje y sus propósitos, hay por lo general un discurso que lo inicia y discurso pos-viaje, los cuales en su finalidad corresponden a discursos hegemónicos de índole ideológica y científica. Por ejemplo, las cartas de relación que procedieron el descubrimiento del nuevo mundo, las cuales en su efecto contribuyeron a la invención de América. Como también hay viajes de perfil científico, el de Von Humboldt y Darwin que fueron viajes de exploración y clasificación, en este último claro queda su contribución del darwinismo en el positivismo. La descripción del viaje como narrativa antropológica plasma las dimensiones del positivismo tanto como el espíritu racista y la violencia; expediciones militares y la exterminación de los pueblos originarios. Como también, la narrativa de viaje ostenta retórica científica exógena que valida el contenido como discurso oficial inapelable que da legitimidad a la “estructura de poder del periodo” (34) <sup>60</sup>

En el viaje simulado, a diferencia del viaje histórico, hay una alteración de la metodología científica, sobre todo en la interpretación del viaje mismo, el viaje de simulación, considero, es una visión retrospectiva que produce nuevas percepciones. A decir de Van Den Abbeele:

When one thinks of travel, one most often thinks of the interest and excitement that comes from seeing exotic places and cultures. Likewise, the

---

<sup>60</sup> “las narrativas que solemos llamar novelas demuestran que la capacidad para dotar al texto con el poder necesario para transmitir la verdad están fuera del texto; son agentes exógenos que conceden autoridad a ciertos tipos de documentos, reflejando de esa manera la estructura de poder del periodo, no ninguna cualidad inherente al documento mismo o al agente externo...la exploración científica trajo consigo el segundo descubrimiento europeo de América y los naturalistas viajeros fueron los nuevos cronistas (Mito y Archivo 34-35) Roberto González Echevarría, Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana (México, Fondo de Cultura Económica, 2000)

application of the metaphor of travel to thought conjures up the image of an innovative mind that explores new ways of looking at things or which opens up new horizons. That mind is a critical one to the extent that its moving beyond a given set of preconceptions or values also undermines those assumptions. Indeed, to call an existing order (whether epistemological, aesthetic, or political) into question by placing oneself “outside” that order...(75)

Van Den Abbeele propone que el viaje como metáfora provee al pensamiento (mind) la posibilidad de generar una relativización entre preconcepciones y asunciones, con la que uno mismo puede ubicarse fuera del “orden existente”. Hay, pues, en dichas reflexiones una sugerencia de que el viaje es una metáfora deconstruccionista que influye en el modo de pensar del individuo. Con ello, podemos decir que el viaje histórico visto como objeto estético produce nuevas interpretaciones que no necesariamente coinciden con la intencionalidad ideológica del viaje histórico. El viaje histórico y la interpretación del viaje son distintos procesos epistemológicos bifurcantes en la medida que el primero es absoluto y lo último es deconstructivo.

Retomando la forma metafórica en que SEFT-1 monta su viaje de simulación, es viable que el imaginario geográfico provoque cierta incitación deconstruccionista en la subjetividad crítica del lector-espectador. El ser espectador de un proyecto que reproduce un viaje “retrochronal”<sup>61</sup> es un tripulante de un viaje hecho a modo de la contra-historia, por consiguiente, es en efecto un viaje historiográfico que no clasifica para los saberes institucionales. En la definición de De Certeau, la historiografía se basa en una ruptura

---

<sup>61</sup> Csicsery-Ronay, Istvan. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2008. P.100

entre el presente y el pasado en el sentido que se mantiene cierta jerarquía y objetividad donde el pasado se convierte en el objeto del historiador y sus procedimientos científicos, y que eventualmente suprime los silencios de la historia. En su libro *Heterologies*, el historiador francés articula el psicoanálisis con la historiografía, y propone hacer lecturas tras el inconsciente del procedimiento historiográfico, el asecho de las heterologías: “if the past is repressed, it returns in the present from which it was excluded...(Heterologies 3) Más adelante, De Certeau aborda el discurso de la ciencia ficción como historiografía politizada: “... science fiction, science and fiction, like other “Heterologies,” operates at the juncture of scientific discourse and ordinary language, in the same place where the past is conjugated in the present... reappear in the form of narrative metaphors”. (215)

La maniobra epistemológica que realiza De Certeau consiste en introducir el carácter tropológico de la juntura entre el discurso científico y el lenguaje ordinario. Para De Certeau tomar en cuenta este carácter metafórico significa desprenderse del proceso de institucionalización histórica:

The very place established by procedures of control is itself historicized by time, past or future; time is inscribed there as the return of the ‘other’ (a relationship of power, to precedents, or to ambitions), and while ‘metaphorizing’ the discourse of science, it turns it into the discourse of a social reciprocity and of an ethical project...the coming back of time restores an ethics. (221)

De este modo SEFT-1 se vale de una dialogización estética entre la mimesis y el simulacro, el realismo y la simulación del viaje intercalado con un procedimiento historiográfico sobre las trazas. Y es que el objeto artístico es la representación de vías en



desuso tanto como rutas en la cuales carecen de las vías mismas. El simulacro ya no es meramente un acto que se reproduce en imágenes, sino es el mismo acto exploratorio y el imaginario sobre las rieles y el vislumbre de escenas incógnitas. Asimismo, el proyecto genera nuevas visibilidades de lo invisible, esa constelación de heterotopías en ruinas, a las cuales el viaje ferronauta re-otorga referencialidad histórica al inconsciente de la modernidad mexicana.

*No oyes ladrar los perros.*

*-Juan Rulfo*

*En el centro de la plaza surgió un árbol de metal. En sus ramas tubulares estaban cantando pájaros autómatas, que abrían y cerraban el pico y las alas a cada trino. Flores artificiales, iluminadas por dentro, fosforecían. Turistas y niños rodeaban ese novísimo árbol de la vida.*

*-Homero Aridjis*

### III

#### **Apokaluptus**

Una versión simplificada del post-humanismo lo definiría por su capacidad de prestar atención, mínimamente, a la dinámica entre lo animal, lo tecnológico-científico, y lo humano. En una segunda instancia, la intención del análisis pos-humanista consiste en observar los efectos negativos que el humanismo ha dejado en el camino a lo largo de su recorrido histórico. Creo ilustrativo que el tono crítico que evocan Theodor Adorno y Max Horkheimer en su *Dialectics of Enlightenment* (1966): "Technology...aims to produce neither concepts nor images, nor the joy of understanding, but method, exploitation of the labor of others" (2), y continúan: "What is not mentioned is that the basis on which technology is gaining power over society is the power of those whose economic position in society is strongest. Technical rationality today is the rationality of domination. It is the compulsive character of a society alienated from itself" (95). Constatamos aquí una actitud precursora que adopta el acercamiento post-humanista como modelo de interpretación. Igualmente, vale tomar en cuenta el tono que acompaña a *The Open: Man and Animal* (2004) con el que Agamben cuestiona la maquinaria científica y cultural del *anthropological machine*, el cual ha garantizado el dominio del hombre sobre el mundo

animal. Además, el pensamiento sobre lo post-humano encuentra un aliado teórico en Derrida; en su *The Beast and the Sovereign* (2009), Derrida afirma "[T]he State is sort of a robot, an animal monster, which, in the figure of man, or of man in the figure of the animal monster, is stronger, etc., than natural man" (54). Derrida alegoriza su pensamiento mediante tropos de la ciencia ficción y el relato fantástico para sugerir que el Estado es un invento artificial que ejerce su fuerza sobre el hombre natural.

La mención de los anteriores intelectuales es una muestra de lo complicado que resulta encontrar un determinado acercamiento analítico y presentar problemas para disertar sobre el texto apocalíptico, sobre todo cuando este género difícilmente se limita a lo nacional, pues su intencionalidad artística engloba toda una perspectiva y problemática mundial. A pesar de dicha complejidad, considero que el acercamiento post-humanista es el más eficaz para implementar como modo de interpretación. Igualmente, considero importante prestar atención a esa afirmación de John Beverley: "El subalterno persiste. Persiste aun mas allá de la muerte" ("La persistencia del subalterno" 335). Esto nos permite estar atento a la cuestión de la subalternidad dentro de un acercamiento poshumanista.

Es necesario aclarar lo siguiente, un acercamiento post-humanista como modelo de lectura e interpretación es diferente de las añoranzas e imaginarios post-humanistas; el acercamiento post-humanista vela por la interacción –animal-humano-tecnocientífica- mencionada arriba, mientras que los imaginarios post-humanistas son simples fantasías de la tecnocultura que produce el Estado (Ver *Neurotextualidades*).

La cuestión del post-humanismo en el texto apocalíptico se da una manera compleja, ya que el espacio literario de estos textos alberga dimensiones utópicas tanto como distópicas. Cada una de estas visiones dispone de su propia manera de cuestionar el

humanismo. Valga por caso el film *Children of Men* (2006) que con base en mitologías cristianas y en el nacimiento del infante emite un tono de esperanza para la humanidad. Hay en la cinta de Cuarón un impulso utópico en el peregrinaje de la mujer que recobra la reproducción biológica y alumbró una nueva vida. Esto es lo que podemos entender desde un análisis superficial, puesto que una interpretación atenta a la cuestión racial, permite teorizar que la nueva humanidad va a ser conformada por las castas subalternas.

Igualmente, hay que recordar los registros de violencia histórica real que la película revela cuando la cámara, en ángulo amplio, logra captar el cuadro de la *Guernica* de Picasso. Asimismo, Cuarón no solamente provoca una retrospectiva histórica de la guerra civil española, sino también recuerda como la tecnología y ciencia Nazi, con la complicidad del franquismo, convierten al pueblo de Guernica en un laboratorio para experimentar nuevas tecnologías de guerra. Igualmente, para ilustrar el carácter heterogéneo del texto apocalíptico lo que muestra *Children of Men* es un claro ejemplo de la estética del género apocalíptico, una estética que juega con la revelación y el encubrimiento como formas de narración.

A decir de Derrida:

*Apokalupto* no doubt was a good word [*bon mot*] for *gala*. *Apokalupto*, I disclose, I uncover, I unveil, I reveal the thing that can be a part of the body, the head or the eyes, a secret part, the sex or whatever might be hidden, a secret thing, the thing to be dissembled, a thing that is neither shown nor said, signified perhaps but that cannot or *must* not first be delivered up to self-evidence. ("Of an Apocalyptic Tone" 4)

Por el anterior malabarismo sintagmático y paradigmático, el término apokalupto alude a una actividad fenomenológica que desemboca en la alteración de la percepción e interpretación/representación. Siguiendo el espíritu de la deconstrucción, al término apokalupto, lo podemos entender como una estética situada en el vaivén entre la revelación (lo revelado) y lo encubierto (lo críptico), el cual posterga el proceso de significación. Pues en las palabras anteriores, algo es aludido, mostrado, anunciado, mas nunca revelado del todo nada. Derrida, entonces, sugiere un modo de pensar, una lectura o interpretación que toma en cuenta lo representable y lo no representable: “signified perhaps but that cannot or must not first be delivered up to self-evidence” (4). Trasladando el pensamiento de Derrida al espacio de la literatura, lo que podríamos concebir como una posible estética del apokalupto, su lectura efectivamente resistiría interpretaciones absolutas.<sup>62</sup> El juego entre revelar y encubrir, apunta hacia la dimensión de lo alegórico; de aquello que se puede interpretar abstractamente y subjetivamente. De ahí que el tono de la serie de los yo enunciantes: “I disclose, I uncover, I unveil, I reveal the thing...” (4) es interpretada como una manera de decir *Yo revelo alegóricamente*. Esta afirmación, entonces, es un contrapunto distinto, digamos a la posición positivista-científica cuyo modo de operar consiste -pensando en Foucault- en clasificar y ordenar el orden de las cosas por la vía *biopolítica*.

Lo anterior me lleva a proponer que lo verdaderamente alegórico se opone a lo verdaderamente científico. Sin embargo, sustentar dicha afirmación es una empresa a lo sumo complicada. Primero, por su asentamiento estructural y binario, con esto afirmo que

---

<sup>62</sup>Para mayor explicación de lo que se entiende por “espacio de la literatura consultar: Blanchot, Maurice, and Ann Smock. *The Space of Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989. Print.

lo alegórico y lo científico son dos cosas distintas, lo uno es un simple gesto artístico y lo otro es un método empírico. Segundo, por las paradojas que revela; se requiere de un acercamiento deconstructivista para exponer jerarquías científicas y tecnológicas, cuando también lo puede ilustrar un acercamiento marxista. Puesto que el marxismo no es ajeno a la literatura de ciencia ficción o narrativa fantástica, los conceptos como la utopía y la distopía forman parte del pensamiento político y creatividad estética del espíritu materialista. Más adelante haremos una observación de la relevancia marxista. Pero antes, por cuestiones de claridad, me detengo a retomar la cuestión del apocalipsis como medio narratológico para hacer distinciones inherentes a la forma y contenido de este género.

Contrariamente al apocalipsis bíblico, el cual es definido a partir de un sentido de promesa: "The promise of Apocalypse is unequivocal: God has a plan, the disruption is part of it, and in the end all will be made right. Thus suffering made meaningful and hope restored in those who are traumatized or bewildered by historic events" (*Apocalyptic Transformation* xii), la literatura de apocalipsis es una literatura que proyecta inquietudes y problemáticas universales, es un dispositivo alegórico de visión futurista y pesimista. Distintivamente, la promesa del humano salvado por un Dios no figura como el objetivo primordial de estas literaturas, sino de poner en tela de juicio el humanismo basado en la creencia de un Dios redentor de la humanidad. En ciertos casos, lo que plantea la narrativa apocalíptica es deshacerse de las deidades bíblicas, y de esta manera pone en su lugar problemas materiales relacionados con la actualidad y el devenir tecno-científico. Valga detenernos en la pintura *Moisés* (1945), de Frida Kahlo.

El imaginario de *Moisés*, además de figurar la forma anatómica y fisonómica del sexo femenino mediante la implícita curvilínea que esbozan las paredes vaginales y trompas de Falopio en un trasfondo azulado, expone alegóricamente la formación del sujeto por medio del discurso religioso y político; el hombre nace para ser interpelado bio-políticamente por diferentes discursos antagónicos que acompañan y escriben la historia de la civilización humana. Detenidamente, no podemos pasar por alto la imagen alegórica y fantástica del sol, cuyos rayos señalan y parecen proteger al infante e impedir toda la gama discursiva, a la cual todo hombre es expuesto en la vida. Y de este modo, Frida Kahlo ofrece su crítica a partir de la diferencia de géneros, y nos dice que la vida humana está definida de antemano por el discurso falocentrista. Sin embargo, es ineludible pensar la pintura de una manera profunda, y señalar que dentro de cada discurso subyace un impulso utópico; que trata de construir lo que se puede imaginar/fantasear según el impulso de cada actor político y cada actor religioso. Ahora bien, esto presupone que hay un Estado y una institución religiosa, una noción de Estado, para el cual dichos actores transmiten el discurso del *contrato social* y, una esencia metafísica religiosa que sustenta el orden del humanismo religioso.<sup>63</sup> Esto es lo que Frida Kahlo resume en las imágenes de *Moisés*, una pintura que no solamente advierte sobre las pretensiones utópicas de dichos discursos, sino que también anhela la aparición de cierto *sol*, iluminación y promesa ante estos modos discursivos. De ahí el sentido paradójico dentro de su pintura, su auto-deconstrucción. No obstante, la pintora hace hincapié a las esencias discursivas que definen al humanismo, la antropología del ser humano. Hagamos un contraste abrupto entre *Moisés* y “La última guerra” (1906), cuento

---

<sup>63</sup>Ver “Letter on Humanism” que aparece en el capítulo cinco. Heidegger, Martin. *Basic Writings: From Being and Time (1927) to the Task of Thinking (1964)*. New York: Harper & Row, 1977. Print. Para las cuestiones del contrato social ver, Rousseau, Jean-Jacques, and G D. H. Cole. *The Social Contract: And Discourses*. New York: E.P. Dutton and Company, Inc, 1950. Print.

apocalíptico de Amado Nervo, en el cual Nervo tiene como protagonista a Can Canis, un can rebelde que asume el liderato de la revolución de los animales. A continuación reproduzco el discurso de este can parlante:

¡Cuán fácil hubiera sido para nuestros abuelos gigantescos exterminarlos para siempre...! Y de hecho, ¡cuántas veces cuando la horda dormía en medio de la noche, protegida por el claror parpadeante de sus hogueras, una manada de mastodontes, espantada por algún cataclismo, rompía la débil valla de lumbre y pasaba de largo triturando huesos y aplastando vidas; o bien una turba de felinos que acechaba la extinción de las hogueras, una vez que su fuego custodio desaparecía, entraba al campamento y se ofrecía un festín de succulencia memorable...! A pesar de tales catástrofes, aquellos cuadrúmanos, aquellas bestezuelas frágiles, de ojos misteriosos, que sabían encender el fuego, se multiplicaban; y un día, día nefasto para nosotros, a un macho de la horda se le ocurrió, para defenderse, echar mano de una rama de árbol, como hacían los gorilas, y aguzarla con una piedra, como los gorilas nunca soñaron hacerlo. Desde aquel día nuestro destino quedó fijado en la existencia: el hombre había inventado la máquina, y aquella estaca puntiaguda fue su cetro, el cetro de rey que le daba la naturaleza...(5)

Más allá de la mitología mexicana donde el can *xoloitzcuintle* figura como el acompañante del hombre hacia el ultramundo de Mictlán, Nervo ofrece una representación distinta y alegórica en Can Canis cuyo discurso relata la historia del reino animal desde los dinosaurios prehistóricos hasta el animal moderno. Con esta reminiscencia y tono, Can



Canis articula un lenguaje fantástico que motiva al reino animal a rebelarse contra el hombre que lo ha subyugado:

La hora de nuestra definitiva liberación está próxima. A un signo nuestro, centenares de millares de hermanos se levantarán como una sola masa y caerán sobre los hombres, sobre los tiranos, con la rapidez de una centella. El hombre desaparecerá del haz del planeta y hasta su huella se desvanecerá con él. Entonces seremos nosotros dueños de la tierra, volveremos a serlo, mejor dicho, pues que primero que nadie lo fuimos, en el albor de los milenarios, antes de que el antropoide apareciese en las florestas vírgenes y de que su aullido de terror repercutiese en las cavernas ancestrales. (5)

Si bien la pintura de Frida Kahlo se limita a exponer la interpelación del hombre por medio de las prácticas discursivas del lenguaje, en el cuento de Neruo observamos una negación del humanismo y sus extensiones tecnológicas. Al acudir al recurso de lo fantástico, Neruo cuestiona la herencia prometeica y tecnológica del hombre, “que sabían encender el fuego...[e]...inventado la máquina” (11). Por ende, no podemos dejar a un lado la cuestión *concerniente a lo tecnológico*, puesto que en *Moisés* no hay rasgo alguno del determinismo tecnocientífico que también acompaña a la historia universal del hombre y su dominio sobre otros organismos pertenecientes a la flora y fauna.

Las reflexiones en torno a *Moises* y “La última guerra” sirven para mostrar el alto grado de complejidad que maneja el arte cuando trata de efectuar cuestiones ontológicas, como también advierte los contrastes narratológicos que surgen en el momento de analizar textos de perfil apocalíptico secularizado. ¿Pero qué sucede con el poshumanismo que se viene manejando en esta disertación? La pintura de Frida Kahlo puede

interpretarse como una pintura que muestra cierto cuestionamiento al humanismo, específicamente, en el medio trascendental del humanismo, el lenguaje inteligible que define la identidad del sujeto. La capacidad de articular el lenguaje es lo que eleva al ser humano sobre el resto de las especies. En este argumento, el texto de Amado Nervo se adentra en cuestiones post-humanistas en el sentido que el reino animal toma consciencia y aprende a dominar el lenguaje de la civilización humana:

...en las pupilas del caballo, del elefante o del mono, se iba desarrollando en los senos más íntimos de nuestro ser, hasta que, pasados siglos y siglos floreció en indecibles manifestaciones de vida cerebral... El idioma surgió monosilábico, rudo, tímido, imperfecto, de nuestros labios; el pensamiento se abrió como una celeste flor en nuestras cabezas, y un día pudo decirse que había ya nuevos dioses sobre la tierra; por segunda vez en el curso de los tiempos el Creador pronunció un fiat, et homo factus fuit. (6)

Debemos considerar que las literaturas y pensamientos en torno a la utopía, la distopía y el apocalipsis en sus respectivas formas subrayan la preocupación por esa dialéctica entre hombre y naturaleza que está o va en camino hacia el fin de los tiempos. Considero que estos tres aspectos pueden figurar dentro de un mismo texto literario y artístico.

En su libro *From Utopia to Nightmare* (1962), el crítico norteamericano, Chad Walsh comenta: "The decline of utopia and the rise of its nightmare cousin is parallel to the history of this surrealist century, which is at once the partial fulfilment of 19<sup>th</sup> century dreams and their negation..."(15). En sus palabras, Walsh alude al progreso de la

modernidad desde la revolución industrial hasta la era atómica. Con esta dimensión que toma en cuenta los avatares atómicos y tecnológicos, el sentido de utopía de Moro y la república de Platón se problematiza cuando se introduce la cuestión del saber humano que ha trascendido la naturaleza y accede su definición como un *homo faber* dominador del entorno natural. Además, Walsh nos recuerda que “...man has the curious and awesome ability to transcend himself and nature. True, he is trapped in nature. He is a thing of molecules requiring daily food, and there is a built-in executioner in his body to guarantee that he will not live for ever” (29). Además, de mencionar la transcendencia técnica del hombre, Walsh acierta en reposicionar el hombre dentro de su definiciones como ente biológico –programado para morir- que requiere satisfacción metabólica, vale decir el imperativo biológico del hombre por excelencia. He aquí la situación precaria del hombre, su supervivencia y mortalidad dependen del orden de Naturaleza. En una detenida reflexión, las palabras de Walsh hacen eco del la relación que da Marx para señalar la relación entre el Hombre y la Naturaleza.<sup>64</sup> Es a partir de consideraciones sobre esa

---

<sup>64</sup>“El trabajo es, en primer término, un proceso entre la naturaleza y el hombre, proceso en que éste realiza, regula y controla mediante su propia acción su intercambio de materias con la naturaleza. En este proceso, el hombre se enfrenta como un poder natural con la materia de la naturaleza. Pone en acción las fuerzas naturales que forman su corporeidad, los brazos y las piernas, la cabeza y las manos, para de ese modo asimilarse, bajo una forma útil para su propia vida, las materias que la naturaleza le brinda. Y a la par que de ese modo actúa sobre la naturaleza exterior a él y la transforma, transforma su propia naturaleza, desarrollando las potencias que dormitan en él y sometiendo el juego de sus fuerzas a su propia disciplina. Aquí, no vamos a ocuparnos, pues no nos interesan, de las primeras formas de trabajo, formas instintivas y de tipo animal. Detrás de la fase en que el obrero se presenta en el mercado de mercancías como vendedor de su propia fuerza de trabajo, aparece, en un fondo prehistórico, la fase en que el trabajo humano no se ha desprendido aún de su primera forma instintiva. Aquí, partimos del supuesto del trabajo plasmado ya bajo una forma en la que pertenece exclusivamente al *hombre*. Una araña ejecuta operaciones que semejan a las manipulaciones del tejedor, y la construcción de los panales de las abejas podría avergonzarse, por su perfección, a más de un maestro de obras. Pero, hay algo en que el peor maestro de obras aventaja, desde luego, a la mejor abeja, y es el hecho de que, antes de ejecutar la construcción, la proyecta en su cerebro. Al final del proceso de trabajo, brota un resultado que antes de comenzar el proceso existía ya *en la mente del obrero*; es decir, un resultado que tenía ya existencia *ideal*. El obrero no se limita a hacer cambiar de forma la materia que le brinda la naturaleza, sino que, al mismo tiempo, *realiza en ella su fin*, fin que él *sabe* que rige como una ley las modalidades de su actuación y al que tiene necesariamente que supeditar su voluntad” (Marx 101).

simbiosis que los textos cuyas formas y contenido se configuran con base gestos de anticipación crítica proyectan cierta preocupación ética por el devenir, sea benévolo o el horror del fin del mundo. Debemos entender que el texto apocalíptico no se limita a un solo extremo dentro de los polos de lo utópico y lo distópico. Esta observación que ofrezco está basada en la interpretación marxista, aquel marxismo que no solamente dialoga con el texto de ciencia ficción, sino que también la valora por su impulso crítico. En su artículo "Utopia and Science Fiction", Raymond Williams enumera los puntos de la negatividad de la distopía en la literatura:

... the negative which is now commonly expressed as "dystopia." We then get: (a) *the hell*, in which a more wretched kind of life is described as existing elsewhere; (b) *the externally altered world*, in which a new but less happy kind of life has been brought about by an unlooked-for or uncontrollable natural event; (c) *the willed transformation*, in which a new but less happy kind of life has been brought about by social degeneration, by the emergence or re-emergence of harmful kinds of social order, or by the unforeseen yet disastrous consequences of an effort at social improvement; (d) *the technological transformation*, in which the conditions of life have been worsened by technical development. (207)

Ante la pregunta, ¿es el texto apocalíptico, un texto que esboza utopías y/o distopías?, habría que buscar la respuesta en las anteriores palabras de pensador marxista. Considero que Williams pone en evidencia no solamente las características de la distopía, sino también los precursores del discurso apocalíptico literario. La suma de todos los puntos

enumerados por Williams, al sobrepasar cierto límite homeostático, desembocan en la destrucción del mundo. Es decir, hay una lógica de causalidad entre el discurso distópico; lo que advierte la condición del presente, lo que es hoy, y el apocalíptico; ese “hell” que viene de no realizarse rectificación alguna en la conducta del hombre. Contrastemos las diferencias dentro del marxismo. Para Ernst Bloch, la visión utópica tiene importancia ya que propone y deja abierta el sentido de posibilidad de cambio futuro: “Reality without the real possibility is not complete, the world without future-laden properties does not deserve a glance...utopia stands on the horizon of every reality, real possibility surrounds the open dialectical tendencies and latencies to the very last” (The Principle of Hope 233). Fredric Jameson, en sintonía con Bloch, cree en el pensamiento utópico como capacidad de inducir cambio: “If postmodernism is the substitute for the sixties and the compensation for their political failure, the question of Utopia would be a crucial test of what is left of our capacity to imagine change at all” (The Political Unconscious xvi), esto lo reitera de manera consistente:

...it also seems possible that a genuine confrontation with utopia demands just such anxieties, and that without them our visions of alternative futures and utopian transformations remain politically and existentially inoperative, mere thought experiments and mental games without any visceral commitment. (“The Politics of Utopia” 35)

Para Jameson, como hemos notado, es de suma importancia mantener la noción de transformación política y visiones de un futuro alternativo con compromiso visceral. El impulso utópico, por consiguiente es un imperativo político y existencial, de cara a un

nuevo porvenir en la sociedad humana. En el párrafo anterior, mencionamos que el apocalipsis literario advierte una preocupación por la posibilidad de que el ser humano sobrepase cierto límite homeostático del mundo. En “Society Must Be Defended”, Foucault hace mención de que una de las funciones del poder biopolítico sobre las poblaciones es de establecer “... an equilibrium, maintain an average, establish a sort of homeostasis, and compensate for variations within this general population and its aleatory field” (67). En retrospectiva, Marx ya antes había mostrado su versión homeostática en su *Capital Volumen 1 sección* bajo la sección “Large-scale and Industry and Agriculture” cuando señala que existe una interacción metabólica entre el hombre y el suelo terrenal, lo que significa Marx ya estaba atento a los efectos socio-ecológicos del sistema capitalista:

Capitalist production collects population together in great centers and causes the urban population to achieve an ever-growing preponderance. This has two results. On the one hand, it concentrates the historical motive force of society; on the other hand, it disturbs the metabolic interaction between man and the earth, i.e. it prevents the return to the soil of its constituent elements consumed by man in the form of food and clothing; hence it hinders the operation of the eternal condition for the lasting fertility of the soil...But by destroying the circumstances surrounding that metabolism...it compels its systematic restoration as a regulative law of social production, and in a form adequate to the the full development of the human race...All progress in capitalist agriculture is a progress in the art, not only of robbing the worker, but of robbing the soil...(“Marx’s Theory of Metabolic Rift” 637).

Por todo lo anterior, vale preguntar: ¿Son la biopolítica foucaultiana y el metabolismo marxista la misma cosa? Hay que disertar que no lo son. Lo biopolítico es un instrumento discursivo y disciplinario que construye estructuras de control desde lo *anatomopolítico* hasta lo *biopolítico*, mientras que el metabolismo marxista apunta la relación entre el hombre y entorno natural, en la cual Marx advierte que el hombre y sus empresa capital e industria son dependientes de la naturaleza.

El manejo de la forma y el contenido, en efecto, puede producir distintos modos de embalar el efecto estético que el escritor busca reproducir en la lectura del lector del texto apocalíptico sea partiendo de la representación de lo *biopolítico* y/o la *ruptura metabólica* de la cual Marx advierte. A esto, hay que agregar lo que Derrida ofrece en su *apokalupto*, donde Derrida pone en dialogización las dos definiciones del apocalipsis; revelar y/o encubrir. He aquí, es de notar que el pensamiento derrideano, el cual se adentra en la escritura, en el lenguaje escrito, y en la percepción, desconfía del enunciado (speech) por su insistencia en totalizar y ubicar la percepción dentro de una presencia del enunciante presente; el que habla tiene la percepción total. En su *Speech and Phenomena* (1973), Derrida cuestiona a Husserl, cuando apunta que el silencio es una no-presencia que no requiere del enunciado, asimismo, Derrida desconstruye la noción de la presencia, la cual se basa en el presupuesto que dicta que los verbos hablar y ver conforman las acciones de Ser como un ente presente.<sup>65</sup> Es decir, la presencia tiene cierto acto parlamentario, simplemente tiene capacidad de articular lenguaje. En cambio, lo que no tiene presencia es precisamente aquello que no puede expresarse discursivamente. Esto es relevante, porque

---

<sup>65</sup>“We thus come to posit presence--and in particular, consciousness, the being-next-to-itself of consciousness... as a determination and an effect. Presence is a determination and effect within a system which is no longer that of presence but that of differance” (147)

el argumento derrideano pone en tela de juicio la ontología sobre la presencia humana, a la cual posteriormente Derrida contrapone en *Specters of Marx* (2006), como “hauntology” (10). Warren Montag plantea el contexto del “hauntology” de la siguiente manera:

To speak of specters, the lexicon of ontology is insufficient. Ontology speaks only of what is present or what is absent; it cannot conceive of what is neither. Thus it is replaced by a ‘hauntology’ adequate to the task of interrogating the spirit, that which is neither living nor dead. The linear time of birth, life and death, or the beginning and the end has no place in the hauntic...What exists between presence and absence that prevents the non-present from disappearing? ...how does what is absent produce effects?  
(Spirits armed and unarmed: Derrida's *Specters of Marx* 71)

Este juego del lenguaje hablado y no hablado y lo *hauntológico* como modelos de análisis es complejo sin embargo, los considero, importantes para analizar el discurso apocalíptico de la novela *Trasterra* (1973), del mexicano Tomás Mojarro. En esta novela la cuestión del lenguaje como proceso netamente humano, se problematiza y se convierte en una estrategia narrativa para introducir el alarido animal como rasgo fonético de manera insistente en la sonoridad de su obra. La novela de Mojarro acude al recurso de la ambivalencia para producir el efecto estético que busca correlacionar el ser humano con el animal, además, de revalorar el presente ausente a través de la fantasmagoría. En el espacio de la novela se cruzan diferentes estilos narratológicos, lo fantástico y el surrealismo, con el fin de incorporar cierta relevancia a un poshumanismo apocalíptico y fantasmagórico. En el mundo de *Trasterra* abundan entes humanos-animales tanto como



fantasmas, esta coexistencia efectivamente apuntan a un cuestionamiento ontológico, con la finalidad de desvanecer la relación “humanity and animality as ontologically opposed zones” (Before the Law 6), la cual es una tarea que concierne al pensamiento poshumanista. El segundo texto apocalíptico es el cortometraje experimental *Apocalypse 1900* (1965), de Salvador Elizondo. El discurso apocalíptico de Elizondo se distingue del discurso de Mojarro, en el sentido que Elizondo cuestiona directamente los discursos del saber científico y tecnológico provenientes del mundo desarrollado. Como también, propone pensar la circunstancia de la subalternidad al margen del progreso de la modernidad. Por ello, el acercamiento y marco teórico requiere de la inclusión de pensamientos que toman en cuenta la thanatopolítica y necropolítica y de las teorías de la dependencia.

### **Apokaluptus I: Trasterra (1973)**

La novela apocalíptica *Trasterra* (1973) Tomás Mojarro ostenta una escritura fantasmagórica en cuya forma y contenido se albergan los nódulos *hauntologicos* que corresponden a un pensamiento en el afán por cuestionar las acciones de la humanidad parlante tanto como para establecer una relación de ambivalencia entre el hombre y el animal. El discurso apocalíptico de Mojarro consiste en cuestionar el lenguaje inteligible de la cultura occidental y posicionar reflexiones que colindan al ser humano con sus cohabitantes terrestres.

*Trasterra* narra la historia de unos sobrevivientes que peregrinan en busca de un trazo de civilización humana:

Esa era la obsesión constante...encontrar restos de civilizaciones anteriores a la catástrofe, huellas de edades perdidas y vestigios de antepasados que tal vez aun contaban con sobrevivientes. Alguna traza humana, un mensaje grabado en la roca, un tizón apagado o la palabra memoria grabada en la corteza de un árbol. Algo un indicio, un rastro, una posibilidad. Largo bastón, ojos entrecerrados, piernas que no conocían el descanso, aquél hombre recorría las desoladas llanuras del mundo en busca de la compañía humana para los seres que llevaba consigo en dirección al embuste del altiplano, que parecía no existir en las vastedades del mundo. (35)

Mojarro niega toda referencia de causalidad que explique el origen del apocalipsis y propone una trama enfocada en la interioridad ensimismada de los sobrevivientes y sus circunstancias. Igualmente, el pasaje muestra como los sobrevivientes siguen apegados al orden simbólico, el lenguaje exterior que le es su razón de ser. De allí podemos decir que la falta de lenguaje referencial es una sed alegórica que Mojarro utiliza como medio de silenciar el discurso humano. La ausencia del cierto lenguaje humano, escrito o simbólico se convierte en la ansiedad de estos personajes, ya que para estos significa referencialidad y suplemento de su condición humana y esperanza. Sintonizando con lo anterior, *Trasterra* consistentemente interrumpe el proceso de significación -a la kristeviana-, y lo produce, por ejemplo, combinando cierto horror visible y monstruosidad inefable:

Llamarán al hombre por su nombre, y este no las va a entender. Ellos y ellas hablaran, algo dirán, y no se van a hacer entender...allí se escucha clamar con ríspida voz, palabras nombradas con tono agudo, que nunca antes se había

escuchado entre los sobrevivientes. La mujer aquella de los pechos al aire clama con voz gutural, arrastrada, por algo que no se comprende en qué pueda consistir. Las pupilas de aquel varón se abren a lo desmesurado, sus manos se sacuden, tarántulas en celo; farfulla su lengua, grita en forma ríspida, luego nasal, soterrada; deja ir palabras embozadas, produce ruidajos y sonoridades incomprensibles. (190)

La falta de entendimiento e inteligibilidad entre los géneros, precede a la aparición fantástica de cierta fuerza monstruosa que arrastra a la mujer, y del realismo de las tarántulas en celo que arañan las manos del hombre. Con esa interacción de efectos estéticos opuestos, Mojarro desvanece el lenguaje inteligible, por lo que se presenta como un gesto que cuestiona la ineficacia del lenguaje de la civilización humana que fue incapaz de prevenir o que condujo a la catástrofe, un evento que permanece indefinido en la novela. Desde la perspectiva kristeviana, podemos inferir que Mojarro entreteje su discurso apocalíptico con el lenguaje semiótico, el balbuceo que Kristeva opone al orden simbólico. Además, de que Mojarro utiliza las tarántulas en las manos para provocar el *abjecto* y alterar el objeto del deseo momentáneamente.<sup>66</sup>

El cuerpo humano en *Trasterra* es reducido a un simple cuerpo impulsado por sus pulsaciones básicas y elementales. Dolor, calor y la búsqueda de arboles que den sombra y la procreación son la condición apocalíptica y los objetivos primordiales de los trasterrados, de este modo Mojarro concede una narrativa que enfatiza el realismo biológico de ser un humano sobreviviente. Esto lo complementa con su par opuesto, el

---

<sup>66</sup>Kristeva, Julia, and Leon S. Roudiez. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. Print.

surrealismo, un surrealismo que provoca sensibilidades que interpelan a la afectividad en el lector. Mojarro acude a una variante del surrealismo crudo para describir el parto de las mujeres que dan a luz a mellizos combativos entre si:

Aquellos dos hermanos salieron al mundo con los ojos ferozmente abiertos, con la respiración jadeante, a lo anti-natural, y trenzados en la lucha violenta por alcanzar la salida uno antes que el otro, y así echarse encima el destino...Apenas sacados a tirones de las entrañas muertas, ambos enemigos fueron destrabados de manos y pies, y puestos a distancia uno del otro, espalda contra espalda, para evitar que siguieran dañándose con el aborrecimiento que les brotaba de las pupilas rabiosas. (86)

La procreación en tiempos apocalípticos es cruda y combativa a muerte; notemos como Mojarro describe los recién paridos de una manera que transgrede la lógica temporal de la maduración humana y nacen como adultos aptos para encarar la muerte. Asimismo, reproduciendo cierta intertextualidad con la historia de Abel y Caín, salvo que los anteriores mellizos vienen combatiendo desde de la matriz de la madre.

La reproducción humana es objeto de alteraciones abjectas, que le permiten a Mojarro producir entes no-humanos, de ahí su gesto contra-humanista como discurso crítico. En la novela hay pasajes de fornicación y apareamiento “celo en el valle” (174) que se realiza de una manera abyecta sobre los suelos donde yacen bichos aplastados:

Ya se contemplaban sus propias desnudeces, y en lugar de pudores se les prende el erecto deseo en los hombres, y la hendeja de avidez en las hembras que yacen a la espera, rocas sedientas que el varón golpeará con su báculo...Magulladuras exhiben en las espaldas, marcas de abrojos, tatuajes de

raíces y aristas y piedras laja. Muestran embarraduras de sangraza de los insectos que se dejan aplastar torpemente por espaldas y manos que se afianzan a los matojos como una última esperanza. Pero un insecto muere apachurrado y una multitud de ellos zumba sobre el espolón de la roca; son como lampos de hojas palpitantes, son hojarasca viva que se pega al follaje de los arboles y les torna el color, que zumba con apagado zumbir y que se muerde animal a animal con finos diente-cillos, que se cercenan la cabeza en el instante del placer, que se desmoronan en élitros y antenas y caparazones tornasolados que lloviznan con lentitud en tamo de colores sobre las espaldas desnudas de los hombres atacados por el mal del cielo por culpa de vientos y arenas del arenal. (175)

La sonoridad del placer y la indiferencia de de las dos especies; humanos e insectos conforman una sinfonía ominosa, puesto que a consecuencia de estas temporadas de cielo, las mujeres dan a luz a seres albinos:

...las mujeres pariesen en el mismo día, al punto de la misma madrugada, ciertos animalejos descoloridos que las leyendas repudiaron con el nombre de la generación de los albinos. Crónica de la generación de los albinos, que nacieron sobre el valle del altiplano con el signo de la exterminación en el rostro: semejantes criaturas, de nauseabundo color blanco traslucido y pupilas sin vida que se refugiaban bajo unas cejas canas, vinieron a nacer a destiempo, prematuramente, y no causaron dolor alguno a la parturienta que arrojaba aquel bollo de carne forrada con una piel sin color, de consistenciaviscosa, un animalejo todo frio y humedad que, revuelto con

sangraza y barro y placenta desgarrada, se asía el cordón como una serpiente magullada a estacazos, tratando de trepar hasta la mama de la recién parida.

Pero lecho de madre no existió nunca para la generación de los albinos. (179)

Con el parto sincrónico de las mujeres, Mojarro deshumaniza el proceso biológico del nacimiento humano, ya que sugiere que las mujeres han parido a entes mitad hombres y mitad insectos. En el pasaje anterior observamos como una multitud de insectos zumba sobre el “espolón de la roca”, lo que indica que los insectos de alguna manera depositan su semilla sobre el pene del hombre y así logran inseminar el sexo de la mujer. La alteración genética sirve como una negación del humanismo, ya que Mojarro deconstruye la lógica de la reproducción humana “este mundo ya no tolera a la raza de los humanos” (13). Así sugiere el devenir del hombre-animal.<sup>67</sup>

De allí que el poshumanismo figura como parte del discurso apocalíptico. La generación de estos nuevos entes:...”sobrevivió por los cuidados de un para de vejarrucos, hembra y varón, que con encías desdentadas mascaban raíces, las remolían con aquellas encías desamparadas de dientes, y de boca a boca alimentaban a semejantes críos sin color, hasta hacerlos vivir” (185). Con el simbolismo de las raíces masticadas por la pareja de ancianos podemos decir que se trata de un discurso apocalíptico que enfatiza un retorno al mundo orgánico, ya que es el sustento elemental de la civilización.

Sintonizando con el simbolismo de las raíces, cabe desatacar que Mojarro introduce en su novela arboles que sujetan y succionan la sangre de los trasterrados:

---

<sup>67</sup>Vale contrastar el modo en que Alfonso Cuarón maneja la falta de procreación humana en su filme *Children of Men* (2006), en la cual la consigna es reproducir la humanidad. En *Trasterra*, la procreación de la raza humana es inexistente, pues las mujeres parten entes no-humanos. En la novela la procreación es un proceso de deshumanización del mundo. Sintonizando con la función estética de la procreación y parto en textos de ciencia ficción/ o relato fantástico, en la novela *Hombre lobo: el endemoniado señor Rosetti* (1977) del argentino Juan-Jacobo Bajarlia, el hombre lobo devora los recién nacidos de las familias adineradas, lo que se interpreta como una alegórica lucha de clases.

Entonces me eche de cabeza contra el suelo y rodé entre el desajuste de mis huesos en sus rotulas, hasta arrastrarme fuera del alcance del polen de sabor amargo; eran estacas desgarradoras los sonos que producía el árbol de las ausencias, irritado ante la fuga de la víctima...Mi cuerpo había sudado copiosamente durante el tiempo que permanecí a la sombra: yo había sentido ocurrir la humedad a lo largo de mi piel, una humedad espesa y apestosa resina. Ahora miraba mis brazos, mi vientre, los pelos de la entrepierna forrados de arenilla, hojarasca y escamas de insectos. (24)

El árbol de las ausencias produce polen para atrapar todo tipo de organismo viviente tanto insectos como a humanos. En la descripción del polen, Mojarro vislumbra como los trasterrados deben ingerir comida amarga, lo que muestra alteración en los sentidos del paladar, efecto que produce afectividad simbólica. El sabor es una cualidad de la civilización, pero en el apocalipsis, el ser humano está condenado a una amarga existencia. Igualmente, a raíz del árbol depredador que produce “sonos” de irritación, la novela revierte la jerarquía entre Naturaleza y Hombre; y podemos interpretarlo como una alegórica representación donde la flora reclama su razón de ser como organismo biológico marginal. Pues el árbol imaginado por Mojarro, ostenta cualidades humanas, incluyendo la capacidad de matar.

En uno de los pasajes épicos de la novela se da una contienda fantástica entre un trasterrado y un ente humanoide de facciones alargadas. Esto sucede cuando un grupo de trasterrados camina bajo la luz de la luna y se topan contra otro grupo cuyas miradas de “seres humanoides...veían fijamente, semienterrados en el lodazal, y que cortaban el paso de los peregrinos”(51). Los trasterrados ingenuamente traspasan el espacio de estos entes

...pero entonces sucedió que uno de aquellos hombres descubrió cerca de sus calcañares la mirada de unos ojos venenosamente verdes, y en el medio de su espanto arrojó su estaca contra el animal, y el animal tiró un alarido de mujer al tiempo que el barro se oscurecía con una mancha rojiza...El reptil macho...ser gigantesco de cola y patas y brazos y atributos masculinos desmesurados...avanzaba bufando hacia las gentes de las antorchas. (52)

En el pánico los trasterrados tratan de huir, pero un hombre sin nombre afronta al animal:

Hombre y réptil combatieron durante toda la noche, y la primera claridad los encontró muertos a ambos. Habían luchado cuerpo a cuerpo, trenzados, dañándose en la forma que mejor podían para buscarse la muerte, entre bufidos animalados y pujidos humanoides. De la medianoche al amanecer se desangraron ambos, a la vista de los hachones y la fosforescencia de un rebaño de ojos rasgados de color verde venenoso. Unos coletazos derribaban al hombre, unas garras desgajaban tiras de piel, una estaca rasgaba blanda pulpa en la panza o el bajo vientre del reptil, trizando escamas y sembrando pequeños surtidores rojizos que venían a ensuciar y a volver más resbaladizo el barro que ambos pisaban...Tres veces iban a separarse en la lucha, héroe y reptil, y tres veces volverían al combate. Enardecido enjarrado de babas de la hembra, el lagarto iba a volver a la lucha contra un héroe que había retornado con una nueva estaca de nuevas puntas; así combatirían cada vez más estrechamente, como dos protagonista de un rito amoroso, dando uno



con otro el suelo, ya sin bufar, sin pujidos, a lo silencioso, mientras se desangraban y mezclaban sangre ardiente...(53)

Mojarro ilustra la batalla épica entre hombre y el ente-animal como una alegórica representación donde la naturaleza cobra cierta relevancia no solamente en el sentido que, el animal es puesto al par del hombre, sino también produce e introduce el cierta sonoridad animal. La imagen de los hombres-lagartos y sus alaridos implica una reconfiguración de la ontología tradicional exclusivamente humanista, puesto que con ello, Mojarro introduce el lenguaje animal, y la creación de estos entes-animalados proveen manifestación fónica que incorporan la marca del signo animal en la novela. Por consiguiente valida la inclusión de ese signo inhumano que se adentra el proceso de significación y altera la semántica que presupone la centralización de lenguaje del ser humano; el alarido inhumano es un modo de discurso apocalíptico que entona en *Trasterra*. Es así que la escritura de Mojarro desvanece el binario de la cultura del hombre versus naturaleza, puesto que ofrece lo que Maurice Merleau-Ponty describe: "...not Nature in itself, a philosophy of Nature, but a description of the man-animality *intertwining*" (*The Visible and the Invisible* 274).

Desde la escritura apocalíptica de la novela, Mojarro sugiere el reconocimiento del animal como suplemento ontológico que acompaña a la definición del ser dentro de su plano de la inmanencia histórica. Dicho suplemento ontológico del animal se valida mediante los rasgos fónicos del animal e insectos; con el propósito literario de zozobrar el plano del lenguaje y alterar el proceso de significación humanista, Mojarro maneja los rasgos fónicos del animal de manera enfática y repetitiva a lo largo de la novela. He aquí el gesto lingüístico del animal, obtiene presencia por medio del marcaje sonoro de la animalidad. Con ello, Mojarro, considero, busca cuestionar la consciencia humana.

Henri Bergson, en su tratado *The Creative Evolution* (1911), acota:

Radical is the difference between animal consciousness, even the most intelligent, and human consciousness. For consciousness corresponds exactly to the living being's power of choice; it is coextensive with the fringe of possible action that surrounds the real action: consciousness is synonymous with invention and with freedom. Now, in the animal, invention is never anything but a variation on the theme of routine. (263)

A falta de una reflexión de mayor inclinación hacia la interioridad del animal y sin permitir la posibilidad de encontrar un punto de articulación entre el animal y el ser humano, Bergson, afina su reflexión en una radicalidad divergente absolutamente humanista. Validas han sido sus reflexiones en torno al poder de la *duración* y su tiempo subjetivo y anacrónico capaz de trascender los planos materiales y metafísicos, como también, su valorización de la interioridad humana sobre el mundo exterior. Sin embargo, su visión, se delimita por su complacencia en la noción del sujeto pensante y creador absoluto de una interioridad ensimismada en la memoria. Por lo tanto, en su gesto de solipsismo, la consciencia humana bergsoniana, pese la capacidad de generar la duración que transgrede las nociones de espacios y temporalidades fijas, irónicamente, se encuentra desvinculada de la interioridad del el otro-Otro, el animal, al cual tacha de predecible y rutinario. Bergson, en este sentido, asienta su pensamiento en una ontología dominada por la consciencia del ser humano.

Esta radicalidad de la consciencia humana es válida, sin embargo, vale reiterar, no toma en cuenta la importancia del animal en el desarrollo ontológico del ser y la estrecha relación que tiene con el lenguaje. Consecuentemente, en el parámetro de dicha radicalidad

establecida por Bergson, la consciencia humana carece de consideración perceptiva hacia el lenguaje del animal. Este registro fónico de la animalidad ausente en el pensamiento filosófico de Bergson, viene a recobrar vigencia dentro de la sonoridad animal que se emite desde los resguardos del mundo apocalíptico de *Trasterra*. Por consiguiente, el espacio y el entorno literario de *Trasterra* se convierte en lo que bien se podría denominar: “an objective zone of indetermination or uncertainty, ‘something shared or indiscernible,’ a proximity ‘that makes it impossible to say where the boundary between the human and animal lies....” (Deleuze and Guattari 273). Es precisamente, el marcaje sonoro animalesco de la escritura de la novela lo que resulta ser sintomático de esta proximidad con el animal, la cual se da por medio de una correlación ambivalente, amorfa e indiscernible, así lo propone Deleuze: “...zone of the indiscernible, of the undecidable, between man and animal. Man becomes animal, but he does not become so without the animal simultaneously becoming spirit...” (Francis Bacon 16).

Si bien la cultura, presupone cierta des-animalización del hombre, entonces, el escrutinio crítico debe girar hacia los nódulos ontológicos de la civilización humana; el archivo de los mitos y leyendas que han sido edificados, cantados, adorados, escritos y dibujados en sintonía con el simbolismo de la imagen del animal que, en buena medida, se encuentra en el imaginario colectivo que ha suscitado el impulso e interpelado la imaginación del hombre a lo largo de su inmanencia histórica. Por ejemplo, la cosmovisión prehispánica –*Popol Vuh*- y el los dioses-animales que pueblan el panteón azteca, he aquí, que *Trasterra* intente reivindicar la historicidad del animal como organismo primordial y esencial que acompañase a las civilizaciones erigidas por el ser humano. El animal, es el suplemento de la civilización humana por excelencia.

Además de proporcionar un discurso poshumanista, Mojarro también incluye un discurso surrealista y fantasmagórico para ocasionar el juego de percepciones y consciencias como medio estético dentro de su narrativa.

En la novela confluye con la descripción onírica para provocar imaginarios, los personajes externalizan lo que han soñado para compartir con el resto de los sobrevivientes. Sin embargo, las descripciones oníricas relatadas por el sobreviviente no son del todo nada absolutas. Persiste incertidumbre en el que relata los sueños, ya que confunde el espacio y tiempo del sueño con las dimensiones de la realidad misma:

Esta noche, creyendo abrir los ojos a la realidad, de repente me espanto la idea de que por fin, a fuerza de caminar y caminar, para mi desdicha me encontraba en una de las orillas del mundo. Con precaución, mientras un peso interno oprimía mis músculos de mi pecho, comencé a entreabrir los párpados lo mas que permitía el fulgor de la luna, al tiempo que me esforzaba por reconocer las cosas que me sitiaban en medio de aquel pesadísimo silencio, porque aún no comprendía que solo soñaba ese despertar. En aquel momento pensé que había fallecido, que esa era la forma en que el individuo encuentra aquella curación llamada muerte...así fue como desperté a lo soñado, y como me vi en la ciudad que acostumbro recorrer en mis sueños...(100)

El espacio onírico, entonces, se convierte en una cartografía imaginaria que les brinda un propósito y objetivo existencial; llegar al altiplano y encontrar cierta ciudad elusiva que estos trasterrados experimentan en sus sueños.

La novela no mantiene una linealidad lógica, los capítulos no están enumerados en cierto orden cronológico, lo que exige una lectura atenta y detenida, como tampoco se enfoca detenidamente en personajes recurrentes. Hay en la escritura de Mojarro una polifonía que alterna entre una voz omnisciente que describe los eventos particulares que acontecen en la novela, como también existen diferentes voces que hablan desde la perspectiva del Yo. La perspectiva del yo en la novela, funciona como un referente de percepción que hace observación del mundo fantasmal que puebla los espacios de la novela:

Muy al principio, el soñador había logrado crear sombras difusas y fantasmones; yo observaba como los demás trasterrados miraban cuando tales espejismos cruzaban el desierto en todas direcciones, a diferentes momentos de la noche; gentes que de lejos y de reajo parecían contemplar a los primogénitos, como fantasmas y sombras de fantasmas caminantes que erraban de rumbo en rumbo, de dirección a dirección del desierto, como si fuesen una sola especie de pequeña caravana que, siempre la misma, caminara en círculos y se apareciera, siempre la misma...Y yo las miraba caminar con su aspecto de seres miserables, desarrapados, de gente vieja y curiosamente triste en su manera de mover los pies, como si hubiesen caminado toda su vida...(206)

El soñador es un personaje que aparece en la novela vaticinando sobre la existencia de una ciudad, y su relevancia es que ha contagiado a los trasterrados con esa capacidad de soñar con la misma ciudad onírica. La ciudad onírica es un punto clave en el discurso apocalíptico, ya que su destrucción implica la negación de toda estructura civilizatoria y

destrucción del espacio donde se articulan los discursos hegemónicos, en palabras de Guerra-Cunningham:

...la ciudad es el locus, por excelencia, de la producción y circulación de un orden social y político implementado por una estructura de poder...En la planificación urbana concebida por profesionales y tecnócratas, se conjugan la ideología, el poder y el saber “ligados a las relaciones de producción y al ‘orden’ que esas relaciones imponen (24)

La destrucción de la urbe, podemos argumentar, también apunta a cierto deseo por retomar el espacio natural como el campo que se contrapone al deseo los trasterrados por volver a habitar en la ciudad perdida. De este modo, Mojarro, pone en tensión esa dialéctica entre ciudad y campo, la cual lleva a la construcción de “...the built word of cities...a manifestation of the dominance of the city over the country” (Lefebvre 4).<sup>68</sup>

Con el figura del sonador y su capacidad de interpelar los sueños de los trasterrados, Mojarro alegóricamente alude a la función de la ideología como medio de generar hegemonía. Dicha interpelación fantástica se percibe cuidadosamente en el pasaje anterior al de arriba; es de notar como el “yo” está consciente de que el soñadorha provocado una fantasmagoría, pero que después ese mismo “yo” toma por hecho la existencia de estos “fantasmones” y “espejismos”, esto se observa cuando atestigua: “Y yo las miraba caminar con su aspecto de seres miserables...como si hubiesen caminado toda su vida”. De esta manera hay un juego de percepciones en la novela, que se entienden como un modo de agitar fenomenología crítica en el lector. Posteriormente, en las últimas páginas de la novela, Mojarro introduce una pareja de padre e hijo:

---

<sup>68</sup>Lefebvre, Henri. *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. Print.

“Padre”, le decía yo entonces, “¿no estaremos muertos usted y yo, junto con un dios imaginario?” Y el padre soltaba ráfagas de la risa malhecha, y fue la única risa que le conocí en el desierto. “Son fantasmas de tu imaginación”, me iba a decir más tarde. “Por allá reposan algunos, allá seestean, enterrados en la arena, que parece que acaban de nacer del arenal”. Miré sus sombras difusas. Y él: “La prueba de que no son seres humanos la tienes en que nunca hemos encontrado un solo cadáver.” “Y qué prueba existe de que nosotros nos seamos difuntos?”, le preguntaba. Y él: “No tendría sentido. Aún sentimos fatiga y melancolía, y eso es prueba de la vida; la muerte nos daría descanso de estos achaques de la vida.” “Y seguíamos tratando de descubrir un hueso, una calavera, un indicio que nos hiciera pensar que habíamos encontrado residuos de despojos humanos. (231)

Padre e hijo pertenecen a la casta de los albinos. En este sentido, Mojarro sigue una linealidad en la deshumanización del mundo que se encamina hacia la procreación de nuevos entes orgánicos híbridos. Además, la novela revela en ello una atmósfera *hauntologica*; y es que a raíz de las interrogantes y contestaciones enunciadas por el padre e hijo, se produce una ambivalencia fantasmagórica que oscila entre la posibilidad de estar muerto o vivo como un fantasma que produce actividad de conciencia, como el hijo que interroga la existencia de ambos como entes materiales. Igualmente, el pasaje interrumpe la lógica de una lectura realista e introduce un gesto de alteridad que produce un juego de percepción y lógica sintáctica, esto se advierte en el momento que el padre le contesta al hijo indicándole donde “seestean, enterrados en la arena” los fantasmas, esta materialidad que producen los verbos para aludir al reposo de entes metafísicos indica que el padre ya

no dispone de un discurso proveniente del orden simbólico; el lenguaje que condiciona la formación de sujeto. De esta forma, Mojarro altera la lógica del discurso inteligible, consecuentemente, impide discernir la condición de los trasterrados en general, y en lo particular la de los albinos. *Trasterra* es un mundo apocalíptico poblado de fantasmas y entes fantásticos. En ello, hay una excelente mezcla del mundo rulfiano con el discurso apocalíptico.

*Trasterra* como *apokalupto* revela un mundo desprovisto de la tecnología moderna del imperio de las urbes y presenta un mundo pre-histórico. La novela de Mojarro hace énfasis en el cuerpo orgánico, sus pulsaciones e impulsos psicológicos, sea este el cuerpo de los trasterrados o los entes-animales. Hay un realismo crudo y sucio al cual los trasterrados y la nueva poshumanidad son expuestos en el camino hacia la supervivencia. En este sentido, *Trasterra* invita a reflexionar sobre los pensamientos que reducen al animal como algo inconsecuente sin mayor aporte al desarrollo ontológico del ser, asimismo, busca una revisión del pensamiento que tomase en consideración la presencia de otros organismos biológicos que cohabitan con el hombre, la flora y la fauna. No es una utopía que presenta cierto mundo y futuro idealizado, puesto que Mojarro acude al discurso apocalíptico para producir una representación alegórica que revela el posible destino del presente universal o al ruptura del metabolismo antes anunciado por Marx.

### **Apokaluptus II: *Apocalypse 1900* (1965)**

Lucia Guerra-Cunningham observa que en la literatura apocalíptica: "...la destrucción del mundo ya no... [necesariamente]... está en las manos de Dios y su poder



regenerador sino en el hombre mismo” ( XX). <sup>69</sup> Generalmente, el apocalipsis tiene dimensiones religiosas, donde se reproduce una narrativa en donde la trama gira en torno a la condena por el pecado original. Sin embargo, dentro del ámbito de la literatura mexicana, el discurso apocalíptico no necesariamente incorpora lo ontoteológico como parte central de la trama. En *Trasterra* se hace observación de un grupo de trasterrados que veneran a una roca como un “dios imaginario”, ahí no se trata de una deidad metafísica cristiana que ha destruido al mundo, sino que Mojarro sugiere una falta de aporte metafísico y existencial, que explique la razón de vivir y ser de los trasterrados. En *Apocalypse 1900*, la destrucción apocalíptica por cierto dios omnipresente no existe, solo existe el poder de las potencias industriales. Vale hacer una ligera comparación entre el texto de Mojarro y el filme de Elizondo, si *Trasterra* maneja un mundo fantasmagórico, cuyos pasajes mantienen un imaginario netamente orgánico, donde nuevos entes adquieren protagonismo como negación al humanismo, en la película Elizondo articula el discurso tecnocientífico y sus inventos metálicos con el contexto apocalíptico.

La película *Apocalypse 1900* dirigida en 1965 por Salvador Elizondo trasciende los límites lingüísticos y geográficos del suelo mexicano al proponer una visión universal sobre el momento histórico en que se produce, asimismo, aborda una temática amplia de perfil científico, tecnológico y existencial. Con su producción, Salvador Elizondo ofrece un medimetraje cuyo discurso e imaginario apocalíptico se destina a provocar una fuerte reverberación epistemológica ante la disparidad tecnológica de este mundo dividido entre países desarrollados y subdesarrollados. Es por eso que *Apocalypse 1900* es un texto netamente materialista, y exige interpretaciones acorde al contenido estético e ideológico

---

<sup>69</sup> Guerra-Cunningham, Lucía. *Ciudad, género e Imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*, 2014. Print.

donde: “...the enemy is not the machine itself but rather the regimes that have mechanized society and instrumentalized humanity for the ends for the ends of the state or the needs of the market” (Lozano 19).

Perteneciente a la denominada *generación del medio siglo* cuyas características literarias conforman una clara des-gravitación de los ejes nacionalistas concernientes a *lo mexicano*, Salvador Elizondo apuesta por un cosmopolitismo heterodoxo y estratégico que no cae en el notorio juego gramatical que caracteriza a su producción literaria y poética, como lo hace en los cuentos de *El grafógrafo* (1972) y, en la novela *Faraebeuf o la crónica de un instante* (1965). Elizondo dirige un filme que produce consciencia global a la cual le concierne la *cuestión de lo tecnológico*. Y es que en su particularidad cinematográfica como filme al margen del cine nacional mexicano, *Apocalypse 1900* ofrece un extremo elizondiano altamente politizado y ajustado al torbellino global e histórico de la década del sesenta. La periodización histórica ubicada en años de la guerra fría de *Apocalypse 1900* le conceden una referencialidad histórica apta para orientar el espíritu crítico de la película.

En su contexto histórico, *Apocalypse 1900* fue hecha en Francia durante una de las décadas más importantes del vigésimo siglo, en el cual surge una concientización política y socio-económica a nivel mundial. En Latinoamérica se da el debate sobre la problemática de la ciencia, tecnología, desarrollo y dependencia.<sup>70</sup> Y en Europa y Estados Unidos agita un

---

<sup>70</sup> Theotinio Dos Santos resume el problema del subdesarrollo:

“La fuerte e indiscriminada apertura de América Latina para el capital internacional en las décadas de los 70, 80 y 90 tuvo como resultado el agravamiento de todos los problemas ligados al subdesarrollo de la región. Todas las instituciones internacionales tienen que reconocer hoy día que en este período no hubo casi ningún crecimiento económico en la región -si lo medimos por la renta per cápita-, se agravó dramáticamente la deuda externa de la región a pesar de la cantidad gigantesca de pagos de servicio de la deuda, se retrasó el avance tecnológico y científico y la capacidad de generar conocimiento propio, se mantuvieron las condiciones desfavorables de educación y sociales en general, expresadas en los índices de desarrollo humano, en los cuales la región ocupa las posiciones más negativas, solo superadas por algunos países de África y Asia” <http://latinoamericana.org/2004/textos/castellano/Teotonio.htm>

movimiento social por la guerra de Vietnam, estas vicisitudes históricas conforman el referente de un periodo donde las políticas de la guerra fría y las armas nucleares acechan el bienestar de la humanidad. Salvador Elizondo no es ajeno a las cuestiones imperantes de dichos tiempos, pues *Apocalypse 1900* puede considerarse como su contribución cinematográfica a tal espíritu de concientización que conmoviera la década del sesenta.<sup>71</sup>

Dado el carácter audiovisual del cortometraje, el espectador requiere realizar dos procesos de interpretación sobre: 1) el lenguaje visual, y 2) el lenguaje auditivo. Estos dos medios de expresión del lenguaje son intercalados a modo de una estética vanguardista, puesto que el imaginario que reproduce tiende a evadir cierta coherencia lineal. Elizondo dirige su filme a modo de un montaje que, en su efecto, proyecta una serie de imágenes de diferentes representaciones artísticas. A decir de Gerardo Villegas, Elizondo toma imágenes de la revista *La Nature* y las recombina con imágenes y grabados anatómicos tomados del *Manual operatorio* del Dr. H.L. Farabeuf. Consecuentemente, no hay una linealidad lógica con imágenes consecutivas del mismo medio visual. Lo que Elizondo produce es una linealidad cinematográfica con imágenes tomadas de diferentes medios científicos visuales, asimismo, lo que las voces narrativas enuncian, no necesariamente corresponde con la imagen en que se presenta. De esta manera, Elizondo produce una suerte de narrativa heterogénea donde las voces narrativas acompañan el movimiento de las imágenes a modo de un ritmo centrípeto y centrifugo a la vez.

Al movimiento cinemático de *Apocalypse (1900)* le acompaña un tono específico, el cual sirve de referencialidad para la interpretación del modo en que se configura el

---

<sup>71</sup> La película no da cabida a los movimientos estudiantiles de México. Sin embargo, el elemento médico del filme, puede conectar intertextualmente con el movimiento incipiente a partir de las protestas de los estudiantes de la escuela de medicina de cara la masacre del 68.

discurso crítico de la película. Elizondo proyecta el tono en combinación con imágenes dialécticas entre *eros* y *tánatos*, cosa que le permite escudriñar -a la Buñuel- los valores éticos y morales de la burguesía. La voz narradora que acompaña al movimiento de las imágenes registra una evolución sugerente que va desde el discurso erótico y de amor hasta desarrollar inquietudes distópicas para luego entonar y finalizar en un tono apocalíptico. Para la crítica argentina, Marie Langer, el desarrollo de la capacidad técnica del hombre "...amenaza con destruir el equilibrio entre Eros y Tánatos...que rige nuestra vida y garantiza nuestra supervivencia" (*Ciencia ficción: realidad y psicoanálisis* 154). Para exponer la destrucción del equilibrio que señala Langer, Elizondo exige la participación del espectador mediante el efecto que produce el juego entre el tono y la experiencia audiovisual. Reproduzcamos parcialmente las textualidades que Elizondo toma de diferentes escritores franceses; Baudelaire, Sue, Lautreamont, Proust, Breton, Cocteau y Bataille. Asimismo, el lector-espectador puede percibir los registros en el tono que acompañan los paradigmas estéticos de dicha intertextualidad.

Estratégicamente, Elizondo inicia su filme que muestra una relación de enamorados:

Nuestras almas inmortales en nuestros besos habrán de exhalarse. Todavía ebrios de amor, para subir hacia ese adorable dios que es todo amor.

¡Adrienne! ¡Djalm! Y al caer, las cortinas diáfanas y ligeras taparon como nube esta boca nupcial y fúnebre, fúnebre puesto que dos horas después

Adrienne y Djalm entregan el último suspiro en una voluptuosa agonía.

Con las palabras anteriores, Elizondo entona el inicio de la película con cierto discurso en el que el amor y la muerte reproducen toda suerte de sensibilidades carnales; amar y morir como elementos existenciales del ser humano. Sin embargo, vale ofrecer una interpretación

cuidadosa del anterior pasaje, esto lo podemos hacer cuando tomamos en cuenta el dogma de Augusto Comte: “The only element of our nature which is itself moral is Love; for Love alone tends of itself towards the preponderance of social feeling over self-interests” (170). Es de este modo que Elizondo implícitamente dialoga con el positivismo de Comte, específicamente, con el fracaso del sentimiento social, el cual Comte oponía sobre el interés personal. Recordemos que para Comte el programa positivista debía ser liderada por el principio del Amor: “The Principle, Love. The Basis, Order. The Ends, Progress”.<sup>72</sup> Como es sabido, en América Latina el positivismo fue despojado de la brújula moral, ese principio del *amor*, el cual debió ser el impulso del orden y el progreso. En las siguientes palabras, acontece una mezcla entre el surrealismo y cierto futurismo mortífero:

Abro en mí mismo un teatro en el que juega un falso sueño, una patraña sin objeto, una vergüenza que me hace sudar, no esperanza, la muerte. La bujía se apagó...

Con el simbolismo de la bujía, se hace alusión al corazón mecánico de la máquina. Pero hay que recordar que el que habla es una persona que se encuentra en un agobio de vergüenza y esperanza y muerte, cosa que ocurre a consecuencia de una “bujía” que se ha apagado. Como si se tratase de una voz poética anunciada por un ente poshumano. Sin embargo, considero que el inconsciente político detrás de la inclusión del pasaje, tiene como consigna el teatro y la patraña que fue el positivismo una vez apropiado por los estados decimonónicos del continente latinoamericano. De este modo, Elizondo ofrece un recuento histórico subtextual que describe la experiencia latinoamericana bajo la violencia del

---

<sup>72</sup> Comte, Isidore A. M. F. X. *Religion of Humanity. Love for Principle, and Order for Basis; Progress for End. Subjective Synthesis, or Universal System of the Conceptions Adapted to the Normal State of Humanity*. 1891. Print.

positivismo. El sentido alegórico de las frases “una vergüenza que me hace sudar, no esperanza, la muerte” apuntan sugerentemente a la necropolítica de ese positivismo.

Con respecto al anterior pasaje, el siguiente provoca una alteración en el tono, ya que se entona cierta musicalidad festiva:

¡Oh noche! Refrescante tiniebla eres para mi la señal de una fiesta interior.

Eres la liberación de una angustia. Eres los fuegos artificiales de la diosa Libertad.

Cuando una mujer con voz de soprano emitía estas notas vibrantes y melodiosas, mis ojos se llenan de una flama latente y lanzan destellos dolorosos.

Había que saber en la danza, su encanto, su encanto, su encanto sin igual. Con su perfecta cadencia era ella la reina del baile. Cuando el caballero apostado frente a ella de felicidad y todo rojo de emoción levantaba su falda con gracia, ellos decían, ¡ay! Piensan, sus yo no sé qué.

He aquí, por fin, lo que llamamos “La Bella Época”.

Las descripciones del cuerpo femenino como objeto de la mirada masculina produce un tono erótico, con el cual la voz narrativa describe a “La Bella Época” francesa. En este pasaje Elizondo gira su mirada crítica a los países industrializados y muestra la fanfarronería y el ocio de la burguesía.

En el siguiente pasaje, *Apocalypse 1900* retoma el tono violento, cuando describe que la mujer es objeto de una violación:

La mujer en las manos de quien la ultraja, ha sido despojada de su ser. Pierde con su pudor esa firme barrera que la separaba del otro y la hacia impenetrable.

El pasaje alude al perdida de la virginidad de la mujer. Elizondo incluye la violación para después, retroceder el tono, cuando en el pasaje siguiente, la voz emite una serie de adjetivos posesivos para indicar que la mujer es el objeto del hombre:

Mi mujer con cabellos de bosque en llamas. Mi mujer cuyo vientre despliega el abanico de los días. Con brazos de espuma de mar y diques. Mu mujer con sexo de espejo. Con sexo de gladiola, Mi mujer con nalgas de primavera. Mi mujer con senos de espectro de rosa bajo el rocío...El amor desesperado había sido descubierto.

Hasta aquí, *Apocalypse 1900* ha registrado tonos relevantes a los impulsos amorosos y eróticos de los hombres y mujeres. De esta manera, se ha mantenido una narrativa orgánica y visceral. A continuación, Elizondo empieza a incorporar frases e imaginarios descriptivos del auge tecnológico de la “bella época”:

Se descubrían apenas las grandes máquinas. Y después, la cirugía: insiste en descubrir el misterio de esa otra máquina que es el cuerpo del hombre. Todos los hombres eran inventores. Todos rabiosos por la invención...El profesor Kovacs inventó el tanatógrafo universal.

En este pasaje Elizondo introduce el pensamiento científico y los avances tecnológicos, como también señala el modo en que la ciencia incipiente ve al hombre como una máquina orgánica. Los grabados anatómicos del cuerpo humano que presenta Elizondo proyectan un tipo de *hauntology* inter-histórico e inter-textual que nos remite a los tiempos de

Andreas Vesalius y permite pensar en sus grabados sobre madera; consecuentemente al introducir el arte anatómico, Elizondo somete al espectador a un tipo de viaje por los anales de los imperios coloniales y sus saberes científicos, así toma en consideración lo *anatomopolítico* y *biopolítico* como puntos fundamentales del discurso crítico de *Apocalypse 1900*.

Todo este conjunto de saberes científicos e invenciones tecnológicas no hacen más que resaltar las disparidades de la modernidad mundial. Sugerentemente, Elizondo incorpora un simbolismo notable en el invento tecnológico del ficticio profesor Kovacs, denominado “el tanatógrafo”, con esto Elizondo insinúa que la tecnología trae consecuencias mortales.

Después se retoma el tono erótico:

Luego en Montenegro, alguien quizás inventó la bicicleta...una jovencita de ojos brillantes y risueños de amplias mejillas mate, empujaba una bicicleta con sus caderas contorneándose elegante. Concluí que todas esas muchachitas pertenecían a la población que frecuentaba a los velódromos y que serían las jóvenes amantes de los ciclistas...

En el pasaje vemos una mezcla de erotismo y velocidad, y el simbolismo del velódromo permite hacer observación de que hay una fascinación por la velocidad de los tiempos tecnológicos.

Nuevamente, aparece la descripción de los inventos tecnológicos y la facilidad técnica para poder usar el “milagro” de la comunicación:

Otro había inventado el teléfono. El teléfono en esa época era tan usado como hoy. Para que este milagro se nos diera, lo único que había que hacer era



acercar nuestros labios a la pieza mágica y llamar. Las vírgenes vigilantes cuyas voces todos los días escuchábamos, sin jamás verles el rostro...

Vemos como la tecnología produce trabajo femenino, empero permanecen en la invisibilidad. La cuestión de la invisibilidad femenina se reproduce en el siguiente pasaje:

...las Todopoderosas por las que los ausentes resurgen a nuestro lado. Las Danaides de lo invisible. Las irónicas furias que con la esperanza de que nadie nos escuche, nos gritan cruelmente: ¡Escucho!. Las sirvientas siempre irritadas del misterio como las sombrías diosas de lo invisible. ¡las señoritas del teléfono! ¡Escucho! ¡Escucho! ¿Hola? ¿Hola?...

Elizondo termina ese pasaje para enfatizando la pérdida de comunicación, lo que se interpreta como un ominoso presagio del devenir apocalíptico.

Se describe el ritmo de las invenciones y los desplazamientos veloces ocasionados por la tecnología:

Se le tomaba el gusto a la velocidad y al peligro. Cada vez más rápido, cada vez más lejos, cada vez más bajo, cada vez más alto, cada vez, todavía, aún más lejos, más lejos y más rápido. Incluso las instituciones...una curiosa experiencia...la justicia es implacable Todo se había inventado. Sí todo se había inventado...En efecto hasta la máquina de escribir...Era la "Bella Época" y el Amor...

Elizondo nuevamente reitera el erotismo que surge de la velocidad y el peligro, y enfatiza el espíritu de la bella época por trascender los límites del hombre inventor de tecnologías, las cuales no solamente utiliza para extender y transformar el cuerpo humano al dotarlo de

nuevas capacidades, sino también para experimentar con “exhilarating blasts of speed and power” ( *Electronic Eros 4*).

Reaparece el apócrifo profesor Kovacs, quien externa la preocupación por el ritmo del avance tecnológico:

Solo el profesor Kovacs se preocupaba por ello. Estos aparatos daban señales inquietantes. No es posible, es posible, no es posible. Sí es posible.. ¿Hola? ¿Hola? ¿El fin del mundo? Mierda... ¿El fin del mundo? ¡Bah! A mi esas cosas me cagan. ¡No es posible! ¡No es posible!... ¿Hola? ¿Alivres? ¡Escaparse!

Hay una maniobra fantástica, ya que los aparatos dan “señales inquietantes”, cosa que produce una reiterada incredulidad mediante el uso de bi-frasismos. El pasaje tiene algo de humor negro latente, previo al fin del mundo.

A continuación Elizondo combina imaginarios del apocalipsis cósmicos de Comte de Lautrémont con los impulsos tecnológicos de los hombres:

¡Oh, Maldoror! Ha llegado por fin el día en que tus abominables instintos, al fin verán apagarse los soberbios destellos que han de llevar todo a su final. Antorcha de injusticia, orgullo que les lleva la eterna condena. He visto estrellas cayendo desde el cielo hasta la tierra cuando les dieron las llaves del abismo. ¡Hay que escapar! ¡Huir! ¡Cada vez más rápido! ¡Cada vez más lejos! ¡Cada vez más bajo! ¡ Cada vez más alto!

El pánico se apodera de la gente, y la voz narrativa en tono de humor negro reitera las frases “Cada vez...” para enfatizar la ceguera ante el tecno-erotismo de la época.

El siguiente pasaje combina el acecho terrenal de diferentes “profundidades”, como también expone el coraje y la rabia de venganza:

Desde las profundidades de la tierra, desde las profundidades del mar, desde las profundidades de las ciudades, desde las profundidades del hombre.

Tengo hambre de sangre. Tengo hambre de tierra ensangrentada. Hambre de veneno. Hambre de rabia. Hambre de basura. Hambre de paja.

¿Para qué huir? ¡Huir! ¿Escapará?...Desde las profundidades del mar...-No es posible. No esperanza...la muerte. La bujía se apagó.

La voz del yo “Tengo” se enuncia acompañando las imágenes fotorrealistas de una familia de subalternos desnudos y desnutridos. El verbo “Tener hambre” es el único rasgo de posesión que describe la condición de la familia, y trae a colación los efectos necropolíticos que producen espacios “death-worlds” (Mbembe 186) y una necro-economía: “The subsistence of a population may, and does in specific circumstances, require the death of a significant number of individuals: to be precise it requires that they be allowed to die so that others may live” (Montag 207). La imagen y la voz narrativa que la presenta posicionar el filme dentro del contexto de las gentes colonizadas y apela al pensamiento de Jean Paul Sartre: “...in a time of helplessness, murderous rampage is the collective unconsciousness of the colonized” (*The Wretched of The Earth* LII).

### **Anatomía y subalternidad**

De epistemológica se podría describir el tono de *Apocalypse 1900*, epistemológico porque lo que el filme presenta al espectador es una serie de imágenes que lo invitan a cuestionar los discursos del saber tecnológico y científico. La inclusión del *Manual operatorio* del doctor Farabeuf y la revista *La Nature* corresponden a un archivo de saberes científicos y tecnológicos, mismos que *Apocalypse* presenta mediante una estratégica intertextualidad crítica, en la cual la fotografía, la pintura, la tecnología, el diagrama médico

y anatómico configuran un lenguaje visual representativo del saber humano y sus pretensiones biopolíticas.

Es a raíz de la constelación de imágenes que *Apocalypse1900* problematiza el espíritu de la modernidad universal y sus saberes dominantes. Notablemente, la inclusión de las imágenes anatómicas adquieren una importantísima relevancia histórica, pues invitan a considerar el estudio del cuerpo, la anatomía humana cuyo saber acompañara y tuviera su auge durante el periodo los imperios coloniales del siglo de la ilustración. De esta manera, el acompañamiento de los dibujos anatómicos de Farabeuf, aunque basados en el siglo diecinueve, estimula una retrospectiva histórica sobre la curiosidad por entender las funciones viscerales y configuraciones orgánicas del cuerpo el cuerpo humano que se intensifica durante el siglo dieciséis. Esto se evidencia a lo largo de la producción de la anatomía estética, como los dibujos de Valverde de Amusco, Vesalius y Da Vinci. Tenemos que tomar en cuenta, que cierto dibujo anatómico estético presupone que se ha realizado una disección anatómica previa; el artista anatómico, necesita tener a su alcance cierta observación empírica para reproducir el imaginario del sistema visceral y muscular del cuerpo humano.

Hay un saber científico que se nutre de un estudio sobre el cuerpo muerto y que también es una deslumbrante expresión de los poderes coloniales y el modo en que la burguesía de aquel entonces mantenía cierto mecanismo de control sobre las poblaciones. A decir de David McNally, un experto en el estudio de las prácticas anatómicas, una de la maneras que la burguesía colonial ejercía su dominio sobre las clases subalternas era, precisamente, organizando anatomías y disecciones públicas para que las clases populares pudieran presenciar una exposición y sentirse parte de una experiencia del poder

jerárquico. En muchos casos el cuerpo anatomizado era un miembro de las clases subalternas, por lo que la anatomía pública inherentemente proyectaba una forma de expresión disciplinaria (*Monsters of the Market* 31). Amplificando este ejercicio anatómico, se puede observar la perfección de una técnica tanatológica, donde el cuerpo muerto no solamente es el objeto de un saber científico, sino que también suplementa la posibilidad y consolidación del poder mismo. En su artículo, “Anatomías del nuevo mundo: saberes y prácticas anatómicas en Nueva España en el siglo XVI”, José Pardo-Tomás recoge crónicas de Alonso López de Hinojosos, un cirujano encargado de realizar procedimientos anatómicos:

Sabido por el muy excelente señor visorey que los remedios de tan famosos médicos y sus pareceres no aprovechavan, mandó que se hiziessen anotomías [... en] el hospital real [...] Y assí se hizieron en él las anotomías, y yo propio, por mi manos las hize, estando presente el doctor Francisco Hernández, prothomédico de su magestad, que al presente estavba haziendo experiencia de las yerbas medicinales, purgativas y otras cosas naturales desta Nueva España [...] El qual, después de aver visto las anotomías que se hicieron, dio noticia dello a su excelencia. E dixo que era veneno. Para lo qual convenía que se truxesen y usasen de cosas contra veneno, y assí lo mandó su excelencia al dicho prothomédico [que] assistiese y curase los enfermos en el dicho hospital. (4)

La crónica de López-Hinojosos, dice Pardo-Tomás, dan testimonio de como el saber científico de la Nueva España aprovecha los cuerpos que dejó la “epidemia de *cocoliztle*” para realizar prácticas anatómicas sobre los cadáveres indígenas (4).

El filme de Elizondo al incorporar las imágenes del cadáver anatomizado y la familia de subalternos cadavéricos, expresa un imaginario donde se advierten los discursos de la thanatopolítica y necropolítica, al cual está expuesta la subalternidad. Y es de esta manera, para recordar las palabras de Beverley, que la subalternidad persiste más allá de la muerte, como un cuerpo que produce saberes.

### **Post-humanismo apocalíptico**

En el lapso de dos minutos Elizondo ofrece referencias donde la anatomía, la máquina y la tecnología sugieren una especie de articulación post-humanista pues, mediante el lenguaje visual se proyecta un paralelismo entre el ente orgánico que es el cuerpo humano y la máquina inorgánica, esto lo expresa la voz: "el misterio de esa otra máquina que es el cuerpo del hombre" (1ra parte min 7). Es claro el sentido figurativo del enunciado, el cual incita a tomar en consideración el argumento post-humanista, ya que el cuerpo del hombre es visto como una máquina. Además, la voz poética-apocalíptica en el minuto 1:50 del filme afirma: "Abro en mi mismo un teatro, en el que juega un falso sueño...una patraña sin objeto, una vergüenza que me hace sudar, no esperanza, la Muerte. No esperanza, muerte ...la bujía se apagó". El paradigma del enunciado desemboca en un poshumanismo apocalíptico. El elemento poshumano se concibe por medio de un juego de significantes en el cual se logra articular la muerte orgánica y la bujía mecánica.

Asimismo, Elizondo apuesta por una intencionalidad crítica desde la dimensión epistemológica, puesto que en retomar y representar lo anatómico, en efecto, se adentra en la herencia histórica colonial y en el seno del pensamiento científico y occidental que determinan los avances de la modernidad contemporánea. Esto, sin duda, remite a las consideraciones que surgen a partir del concepto foucauldiano, la biopolítica; donde no

solamente se comenta que los saberes y el conocimiento predeterminan la definición y disciplina del cuerpo humano, sino también prolongan la vida del cuerpo mismo y lo convierten en un objeto estratégico para el poder, pero hay que recordarcuando Foucault dice "la muerte es el limite del poder", significa, que el poder se sustenta con la vida, ya que su prolongación es la posibilidad y magnitud del poder. Empero, en *Apocalypse 1900*, no hay cabida para un acercamiento foucaultiano, ya que el discurso apocalíptico, el fin de la vida, es la negación de toda noción de biopolítica.

Pareciera que *Apocalypse 1900* no tuviese un argumento fijo y perceptible a primera instancia, y eso porque se trata de una producción cinematográfica que no se configura dentro de un espacio mexicano que le diese un contexto regional, por no decir elementos para realizar interpretaciones mexicanistas cuyo código y fin analítico seriase exponer el fracaso de la revolución mexicana. Alejado de cuestiones nacionalistas, y en términos universales, *Apocalypse 1900* cuestiona los saberes científicos y tecnológicos que subyugan a la periferia, puesto que la narrativa visual de sus imágenes vislumbran el entre juego que llevan a cabo la ciencia, la tecnología y la modernidad, las cuales impulsan la dialéctica del planeta que divide jerárquicamente el mundo en naciones centrales y periféricas.

Consecuentemente, el discurso apocalíptico en *Apocalypse 1900* emite una preocupación y consciencia ética por el devenir de la humanidad, ya que ésta se haya sujeta al arraigo de la tecnología que producen las denominadas primeras potencias. De esta manera Elizondo problematiza el discurso eurocentrista y jerárquico de la modernidad global. *Apocalypse 1900* permite hacer observación del pensamiento de Salvador Elizondo en su mayor compromiso político y ético, el cual se contrapone al carácter y deseos utópicos que vienen impulsando los agentes de la modernidad mundial.

Igualmente, Salvador Elizondo se apropia del lenguaje literario, científico y anatómico y, lo recontextualiza en un contexto contemporáneo y apocalíptico, esto le permite poner entredicho la disparidad de una modernidad global que se divide entre dos mundos. De ahí que el imaginario y la voces poéticas de la película conlleven a la narrativa de un apocalipsis, no bíblico, sino un fin del mundo acarreado por el progreso de la modernidad.



## IV

### Alegorías de la subalternidad

En su seminal *El positivismo mexicano* (1943), Leopoldo Zea presenta dos aspectos antagónicos del pensamiento positivista con respecto al Estado. La diferencia primordial entre el positivismo autónomo y el positivismo político radica en que los primeros poseen una visión autónoma de la ciencia, pues consideraban que el Estado obstaculizaba la educación científica: “La intervención del estado contaminaba la educación por medio de principios opuestos a los que eran menester para establecer el nuevo orden...Queremos la emancipación absoluta de la ciencia, su organización por medio de sus apóstoles, arrebatarla de las garras del estado que la oprime con leyes y reglamentos arbitrarios...” (Zea 10). En cambio, los discípulos de Gabino Barreda se apropian del positivismo autónomo y lo politizan con el propósito de defender los intereses de la burguesía mexicana imponiendo una lógica de darwinismo social. Al respecto de la cualidad estructural de la sociedad, dice Justo Sierra: “...no es distinto del de la naturaleza, que siendo la sociedad un organismo está sujeta a las leyes del mundo orgánico” (Zea 14). La naturalización de la sociedad permite imaginar un énfasis no sólo sobre lo natural, sino acerca de lo sobrenatural también. Dado que no hay artículos que traten la relación entre la ciencia ficción y el positivismo mexicano, cualquiera podría argumentar que uno de los atributos críticos de la ciencia ficción y la fantasía mexicana consiste en alterar las “leyes del mundo orgánico” positivista, imponiendo unas “leyes” distintas que rigen en un “mundo orgánico” de extirpe fantástica. En términos críticos, Octavio Paz ha dicho acertadamente que el positivismo mexicano no fue más que mera simulación de un pensamiento europeo científico apropiado y adaptado a un México en manos de “neo-feudales” sicóticos y

farsantes: “Mentira e inautenticidad son así el fondo psicológico del positivismo mexicano” (Paz 144).

Vale ahora la pena detenerse en la cuestión de la tecnología y modernidad mexicana. Atendiendo la cuestión de la tecnología, es decir, a la reflexión científica hecha y materializada en un producto o en una industria, permite observar una deficiencia tecnológica como síntoma de una modernidad mexicana problemática. La relación entre el estado mexicano y la tecnología ha sido la historia de una inconveniencia económica emparentada con las inversiones extranjeras. Para ello habrá que observar que existe una gran discrepancia entre la superestructura y la base de producción (tecnológica) de México. Y es que en tanto el Estado bien puede forjar y mediatizar subjetividades nacionalistas, en todo lo que atañe a la cuestión tecnológica, el Estado mexicano no solamente se convierte en un importador de tecnologías extranjeras, sino también se convierte en un objeto del sistema capitalista mundial. Sin ahondar en los detalles específicos, valga reflexionar sobre el historicismo tecno-científico y económico mexicano, desde las inversiones del capital extranjero que se dieran en el siglo decimonónico hasta la era de las maquiladoras y el tratado de libre comercio.

Así, se dio una revolución cultural y estético-política, mas no se produjo una revolución tecnológica que permitiera al estado mexicano competir como potencia tecnológica y acceder a las cimas de la modernidad mundial. La ciencia ficción y fantasía mexicanas, alegóricamente, permiten ponderar la situación de un estado con aspiraciones de modernidad pero que carece de una modernidad tecno-económica propiamente autóctona.

La pretensión del presente capítulo consiste en explorar la evolución de los estudios poshumanistas, con el fin de articularlo con los estudios (post)subalternos.<sup>73</sup> Intento problematizar y reajustar el foco poshumanista, y situarlo en el contexto del imaginario industrial mexicano y su producción tecnocultural. Igualmente, considero, sumamente relevante, hacer mención del positivismo mexicano. Ya que el pensamiento positivista es parte fundamental del desarrollo sociopolítico e histórico de México.

El punto clave es que el positivismo como ciencia y filosofía que legitimaran el “orden y progreso” no condujo a la nación mexicana hacia las cúspides de las potencias industriales, ya sea en materia de producción y exportación tecnológicas o de contribución científica: “As in the twenty first century, nineteenth-century Latin American nations were rarely producers of original scientific research, so the source of authority would necessarily carry some association with the North (*The Emergence of Science Fiction* 5).<sup>74</sup> Por lo tanto, el acercamiento al positivismo que propongo consiste en analizarlo no exclusivamente en su dimensión biopolítica de violencia y racismo, sino en su fracaso por impulsar un desarrollo tecnológico y científico autónomo en México, como también lo fue el caso en el resto del continente latinoamericano. El positivismo no solamente contribuye a la consolidación del estado nación por la vía de “la civilización y la barbarie”, sino también

---

<sup>73</sup>Para un panorama del poshumanismo ver *The Posthuman Condition* por Robert Pepperell. Pepperell, Robert. *The Post-Human Condition*. Oxford, England: Intellect, 1995. Internet resource.

Para aspectos de la subalternidad consultar textos de John Beverley e Ileana Rodríguez: Beverley, John. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke University Press, 1999. Print.

*Latinamericanism After 9/11*. Durham [NC: Duke University Press, 2011. Print.

Rodríguez, Ileana. *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham: Duke University Press, 2001. Print.

<sup>74</sup>Para hacer un contrapunto a la falta de producción tecnológica y científica en Latino América, vale consultar: Medina, Eden, Ivan C. Marques, and Christina Holmes. *Beyond Imported Magic: Essays on Science, Technology, and Society in Latin America*. 2014. Print.

acarreó cuando no cementó a los países latinoamericanos en una situación histórica de dependencia tecnológica y científica.<sup>75</sup>

Un segundo objetivo consiste en alegorizar la figura del subalterno y hacer observación de su representación alegórica en el texto de ciencia ficción. Alegorizar la figura del subalterno, no significa que hemos apropiado su figura, significa que valoramos su alteridad. En este punto intentaremos introducir lo tecnológico y hacerlo relevante en las lecturas subalternistas. Esto permite subrayar que la alegorización de la subalternidad en textos de ciencia ficción es un modo de cuestionar el legado del positivismo, el cual permitió esa conquista pacífica, una colonización económica mediante inversiones extranjeras que consintió el porfiriato para llevar a cabo la “industrialización” del país.

Mas adelante expandiré estos puntos a partir de la lectura de un enigmático cuento titulado “El hombre artificial” (1910), de Carlos Toro, y de *Su nombre era Muerte* (1947), novela escrita por Rafael Bernal.

### **Evolución del humanismo hasta el poshumanismo**

El cuestionamiento sobre el humanismo comienza a partir del movimiento post-68, cuando se produce una revuelta epistemológica al son del llamado “death of Man” popularizado por Michel Foucault. En palabras de Rosi Braidotti: “Anti-humanism emerged as the rallying cry of this generation of radical thinkers who later were to become world-famous as the ‘post-structuralist generation’ (*The Posthuman*, 22). El humanismo, como

---

<sup>75</sup>Este acercamiento y punto disertante lo tomo de las lecturas de textos como el artículo titulado “Technology and Basic Needs: Proposal for a Debate On Fundamental Criteria” (1979) de Enrique Dussel. Este artículo aparece en un texto que reúne trabajos presentados en conferencias dedicadas a la tecnología y ciencia en América Latina: Mitcham, Carl. *Philosophy of Technology in Spanish Speaking Countries*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993. Print.

Igualmente, en las reflexiones inter-latinoamericanas que aparecen en el libro editado por Jorge Sabato Sabato, Jorge A. *El Pensamiento Latinoamericano En La Problemática Ciencia-Tecnología-Desarrollo-Dependencia*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1975. Print.

filosofía y discurso ideológico del siglo de las luces que posiciona al hombre como el centro del universo, amo supremo de la naturaleza, es puesto en entredicho. El anti-humanismo consiste en “de-linking the human agent from the universalistic posture, calling him to ask, so to speak, on the concrete actions he is enacting” (23).

A partir de la década de los noventa se empieza configurar un nuevo pensamiento como heredero del espíritu “anti-humanista”, el poshumanismo al cual le interesa criticar el humanismo en el sentido que empieza a pensar alternativas anti-humanistas e introduce una nueva ontología humana. Para no abundar en genealogías, vale observar las palabras de Neil Badmington, quien hace una distinción entre el antihumanismo y el posthumanismo:

While Posthumanism owes many debts to antihuman thinkers such as Michel Foucault, Jacques Lacan and Louis Althusser, it tends to differ from antihumanism in one principal respect: while the antihumanists actively set out to overturn the hegemony of anthropocentrism, posthumanists begin with the recognition that “Man” is (always) already a falling or fallen figure. What this means is that Posthumanism often tends to take humanism’s waning or disappearance as something given. (*Posthumanism* 240)

Por su parte, Hayles afirma: “In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals (*How We Became Posthuman* 2). Asimismo, el poshumanismo propone valorar entes no-humanos (flora, fauna) como entes que problematizan lo netamente humano, como también piensa en la

tecnología como aparatos que conducen al mejoramiento del cuerpo humano. Con estos dos perfiles, el poshumanismo aspira a reorganizar la consciencia humana. ¿Por qué seguir pensando en términos de lo humano? Este interrogante es el punto de partida del pensamiento poshumanista. El concepto de lo poshumano tiene una positiva valoración en efectuar un cuestionamiento estratégico, ya que al introducir el elemento de la tecnología o la máquina en el pensamiento contemporáneo produce reflexiones contradictorias que desembocan en cuestionamientos ontológicos. Estos cuestionamientos y propuestas son sumamente heterogéneas, ya que parten de diferentes puntos de vista.

Haraway, por ejemplo, relaciona el poshumanismo como una nueva ontología y contra-discurso político cuando afirma: "The Cyborg is our ontology; it gives us politics" (150). En la crítica poshumanista, la deconstrucción y la reflexión sobre la tecnología convergen en un proyecto por desestabilizar mitos y esencias preestablecidas heredadas del logocentrismo y el objetivismo positivista, blancos críticos de la deconstrucción por excelencia. El poshumanismo, también es un pensamiento consciente de su momento histórico como movimiento que se instala en tiempos comunicacionales de la posmodernidad. En *How We Became Posthuman?* Haraway desexualiza y reconfigura los significantes flotantes de Lacan, cuando en términos de la teoría de la informática, comenta: "In contrast to Lacanian psycholinguistics, derived from the generative coupling of linguistics and sexuality, flickering signification is the progeny of the fascinating and troubling coupling of language and machine" (112).<sup>76</sup> De ahí que la noción del ser se interroga a partir su relación lingüística-mediática que traen consigo los nuevos procesos de significación tecnológicos, es decir la era de la comunicación posmoderna. En su

---

<sup>76</sup>Hayles, N K. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. Print.

seminal libro *Specters of Marx*, Derrida sin mencionar una posición de criterio poshumanista, observa el entorno del lenguaje producido por estas nuevas formas de comunicación y diseminación del lenguaje que han establecido una hegemonía político-económica:

The politico-economic hegemony...passes by way of techno-mediatic power—that is, by a power that at the same time, in a differentiated and contradictory fashion, conditions and endangers any democracy. Now, this power, this differentiated set of powers cannot be analyzed or potentially combatted, supported here, attacked there, without taking into account so many spectral effects, the new speed of apparition (we understand this word in its ghostly sense) of the simulacrum, the synthetic or prosthetic image, and the virtual event, cyberspace and surveillance, the control, appropriations, and speculations that today deploy unheard-of powers. (67)

Ontológicamente, el poshumanismo puntualiza una nueva definición del ser que advierte los efectos de la tecnología y en el modo de comunicación lingüística como discursos posmodernos que “acondicionan y ponen en peligro a cualquier democracia”. En el pasaje anterior, Derrida observa los efectos tecnológicos en el lenguaje comunicacional, el nuevo lenguaje que produce “spectral effects” y “unheard-of powers”; son producciones y efectos de un lenguaje que evoluciona mediante el ambiente tecnológico, y que se convierte en poder tecno-mediático, un poder lingüístico que impone y sustenta la hegemonía político económica. Epistemológicamente, cuestiona el binario cultura y naturaleza, y en su efecto deconstructivo presupone que existe una homeostasis entre lo

humano y lo no-humano. Estas son formulaciones críticas dirigidas a las conceptualizaciones filosóficas heredadas de la ilustración, a la razón instrumental que pone el humanismo del hombre como centro del universo. En el pensamiento posthumanista, lo no-humano, entonces, es revalorado y hecho relevante dentro de la presente circunstancia en la que transita el hombre de hoy.<sup>77</sup>

Existen dos corrientes dentro de las formulaciones y presupuestos poshumanistas; 1) aquella que ve en la tecnología como un "Otro" necesario para la mejoría del cuerpo humano. Este poshumanismo, en palabras Sloterdijk, entiende que "...los hombres necesitan relacionarse entre ellos pero también con las máquinas, los animales, las plantas... y deben aprender a tener una relación polivalente con el entorno". Sintonizando con el punto anterior, Robert Pepperell coincide con Sloterdijk: "The consequences as far as the posthuman condition is concerned . . . [is] that human beings do not exist in the sense in which we ordinarily think of them, that is as separate entities in perpetual antagonism with a nature that is external to them. (*The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain* 22). La valoración del entorno y lo externo, en el cual cohabita el hombre son referentes ético-políticos que mueven a la condición y el pensamiento poshumanista. La otra 2) variante es la que acepta que rige un mundo poshumanizado, pero que advierte que la tecnología no puede ser aceptada como lo esencial para el ser humano. Dentro de esta variante podemos ubicar el pensamiento de Enrique Dussel, quien en su artículo "Technology and Basic Needs" (1979): advierte que la tecnología y su capacidad de producción debe cumplir la función de satisfacer las necesidades básicas de la humanidad.

---

<sup>77</sup>Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, and Noerr G. Schmid. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2002. Print.



## El poshumanismo amplificado

El poshumanismo no es del todo un concepto definible en términos absolutos, el resumen anterior compone ciertas cualidades y diferencias básicas. Y es que el punto de partida del poshumanismo como crítica al humanismo es multidisciplinario y heterogéneo. El libro *Posthumanism* (2000) editado por Neil Badmington, por ejemplo, recoge una amplia gama de escritos de Karl Marx, Louis Althusser, Frantz Fanon y propone leer el carácter anti-humanista y poshumanista que subyace en sus escrituras como una manera de revisión epistemológica. De Marx, por ejemplo, dice que el hecho de que Marx entiende que la conciencia proviene del exterior pone en tela de juicio la subjetividad del humanismo. Badmington aclara: "Subjectivity, in the Marxist account, is not the cause but the effect of an individual's material conditions of existence. The subject is not a given" (Badmington 5). En Fanon podemos leer "When I search for Man in the technique and the style of Europe, I see only succession of negations of man, and an avalanche of murders (Badmington 24). Para Fanon, el hombre occidental es un hacedor de muertes que avanza sobre el mundo ejerciendo meros actos necro-políticos, de ahí la esencia del colonialismo y modos de explotación colonial. El cuestionamiento al Eurocentrismo, en problematizar la imagen del hombre occidental, entonces, es una práctica poshumanista desde las márgenes. Esto lo pone en claro Fanon de una manera bastante poderosa:

Let us consider the question of mankind. Let us reconsider the question of cerebral reality and of the cerebral mass of all humanity, whose connexions must be increased, whose channels must be diversified and whose messages must be re-humanized...it is a question of the Third World starting a new

history of Man. (Badmington 25)

La cuestión de la historia, también va a tener relevancia en Enrique Dussel, cuando en su ensayo, "Eurocentrism and Modernity", hace una lectura del concepto de modernidad y del pensamiento de Hegel, con el propósito de revelar que la modernidad no solamente se ha impuesto desde el centro, sino que también ha puesto a la periferia dentro de un plano de inmadurez histórica: "As a land in childhood, then, Latin America, remains outside World-History"(70). En este sentido, la contra-lectura de Dussel puede entenderse como una crítica que se adentra en el discurso euro-centrista para revelar el encubrimiento de que "The process of Discovery...is part of the process of the constitution of modern subjectivity itself" (67). La lectura que hace Dussel puede interpretarse como una lectura hecha a contrapelo, y sintoniza con el tono de Fanon. El simple intento de problematizar el Eurocentrismo –tal como lo hace Fanon- ya es en sí una posición que niega al humanismo eurocéntrico, pues escribe contra ese discurso; de no hacerlo, Dussel estaría aceptando que Latinoamérica es un continente inmaduro.

Lo anterior demuestra que, si no se ha de repetir los errores del positivismo, trabajar con conceptos acuñados en los países industrializados, como el poshumanismo y el anti-humanismo, obliga a realizar una lectura a contrapelo desde el pensamiento latinoamericano. Esto para no caer en la trampa de imponer un acercamiento poshumanista en donde no hay una tradición tecnológica y científica. La cuestión tecnológica, implica señalar esa modernidad en la cual Latinoamérica no figura como el continente de vanguardia. Una prueba de ello, lo exponen Michael Lemon y Eden Medina, en su artículo "A Review of History of Technology Scholarship on Latin America" (2014),

donde observan:

Both historians of technology and scholars of Latin America have used technological artifacts as a way to explain historical processes. Generally, speaking, this approach was not pronounced in the Latin American journals as in the history of technology journals, although multiple articles in the Latin American journals employed the spread of Western innovation to study the history of economic modernization and industrialization. (*Beyond Imported Magic* 121)

Lemon y Medina, también señalan la escases de artículos sobre la historia de la tecnología de América Latina. Desde el periodo de 1970 hasta 2011, las siguientes revistas de renombre publican el número indicado de artículos: *Hispanic American Historical Review* 27, *Journal of Latin American Studies* 24, *Latin American Research Review* 37, *Technology and Culture* 7, *History and Culture* 5 (*Beyond Imported Magic* 120). Un centenar de artículos indica que América Latina carece de innovación y producción tecnológica propia notable. Este no es solamente el punto complicado tanto como incómodo a la hora de analizar textos de ciencia ficción del continente latinoamericano, puesto que también escudriña y tensiona el marco analítico que se hacen sobre otras literaturas.

La escases de innovación tecno-científica anunciada arriba es ejemplificada en la estética de Juan Rulfo de una manera implícita; una lectura detenida y cuidadosa de la novela *Pedro Paramo* (1955) advierte que en ésta no hay mención alguna de artefacto tecnológico o rasgo científico alguno, lo único que se aprecia en ese mundo fantasmagórico es la ruina y ausencia de una industria tecnológica:

He repasado toda la sierra indagando el rincón donde se esconde don Bartolomé San Juan, hasta que he dado con él, allá, perdido en un agujero de los montes, viviendo en una covacha hecha de troncos, en el mero lugar donde están las minas abandonadas de La Andrómeda. (Rulfo 78)

De este modo, Rulfo no solamente alude al legado de la explotación colonial de la industria minera, sino también vislumbra alegóricamente el abandono y ausencia de una base tecnológica. Igualmente, una lectura atenta y amplificadora sobre referente mitológico y astronómico del signo “Andrómeda”, puede percatarse del sentido de distancia cósmica que hay que recorrer en la travesía inter-galáctica por llegar a otra galaxia. *La Andrómeda* es un referente alegórico que Rulfo maneja para augurar un futuro incierto. Hay que decirlo, “...las minas abandonadas de La Andrómeda” figura como prosa tomada de un texto de ciencia ficción distópico.

A falta de una base científica y tecnológica en el suelo mexicano, la ciencia ficción mexicana, no puede aspirar a producir textos de perfil utópico.<sup>78</sup> Con esto, es importante considerar que existe una relación relativa entre potencia tecnológica/científica y la escritura utópica, ya que ésta es una escritura que puede imaginar mundos y realidades benévolas, y que puede aspirar a mejoramientos sociales porque cuenta, precisamente, con los medios para intentar realizar la visión utópica. La historia de la ciencia y tecnología mexicanas, es una que presenta la grave dependencia en los países industrializados. Por consiguiente, la ciencia ficción mexicana está consciente de su condición histórica, y por esa razón predomina en ese género una escritura escéptica y distópica donde el futuro no

---

<sup>78</sup>El capítulo Neurotextualidades profundiza las diferencias entre el estridentismo utópico y el cyberpunk distópico.

guarda nada mejor.

La lectura de ciencia ficción, considero, sensibiliza e intensifica el ejercicio de interpretar cualquier texto que no pertenezca al género de ciencia ficción. Ejemplifiquemos esto, brevemente, en la siguiente sección por medio de dos pasajes, provenientes del realismo mexicano, que narran acontecimientos de índole tecnológica, con el fin de ilustrar el impacto que provoca cierto análisis atento al aspecto tecnológico y sus efectos en ciertos sectores de la subalternidad.

### **Aviones de la Muerte**

En un impresionante pasaje en la novela *Los de abajo* (1915), Manuel Azuela escribe:

¡Ah, los aeroplanos! Abajo, así de cerquita, no sabe usted qué son; parecen canoas, parecen chalupas; pero que comienzan a subir, amigo, y es un ruidazo que lo aturde. Luego algo como un automóvil que va muy recio. Y haga usted de cuenta en un pájaro grande, muy grande, que parece de repente que ni se bulle siquiera. Y aquí va lo mero bueno: adentro de ese pájaro, un gringo lleva miles de granadas. ¡Afigúrese lo que será eso! Llega la hora de pelear, y como quien les riega maíz a las gallinas, allí van puños y puños de plomo pa'l enemigo... Y aquello se vuelve en camposanto: muertos por aquí, muertos por allí, y ¡muertos por todas partes! (50)

En su pensamiento como escritor-intelectual, Azuela presenta una visión despectiva del campesinado rebelde, pues, lo animaliza, cuando no reduce su actuar a la mera intuición y pulsación del instinto. No obstante, esta cita ofrece no un cambio ideológico de su

pensamiento, pero si una descripción bastante poética, en el sentido que el aeroplano como máquina, adquiere denominaciones multiformes hasta desembocar en una descripción máquina-animal. Esto llama poderosamente la atención, pues, permite entrever como el aeroplano-pájaro (forma e intencionalidad poética) se intercala con la animalización de los personajes (contenido e intencionalidad ideológica) que tanto maneja Azuela: “¡Afigúrese lo que será eso! Llega la hora de pelear, y como quien les riega maíz a las gallinas, allí van puños y puños de plomo”(50). He aquí un pasaje azueliano que desde el espacio estético, invita a reflexionar sobre la relación entre máquina, animal, hombre y muerte dentro de la modernidad histórica de México. En otro pasaje similar, Antonio Estrada, reproduce el efecto tecnológico de la muerte en persecución de una familia de cristeros:

...En eso nos golpeó el sentido un ruidazo que hacía temblar todo el cerro...Venía más abajo que nosotros, y al girar en el vacío, casi rozó la picachera y lo pudimos mirar por encima. Un instante después, ya lo escuchamos traquetear por todo el plan, ametrallando y aventando bombas. Nosotros hasta gateábamos por llegar a la cumbrita, donde mamá manoteaba apurándonos a llegar. Enseguida de nuevo el zumbidazo. Entonces el avión nos fue rodeando por encima, casi testareando la punta del pino solitario que nos daba la sombra. En cada canteada, mirábamos las cabezas de los pilotos al tamaño de la ollita de cocido. El artillero saco más al aire la ametralladora y nos comenzó a apuntar. Unas cuantas balas picaron la tierra por aquí y por allá. Nosotros seguimos a la corre y corre alrededor del pino, chillando y gritándole a Diosito socorros, y siempre al parejo de las vueltas del avión. (*El rescoldo: los últimos cristeros* 25)

Intertextualmente y entramando los eventos históricos como lo fueron la revolución y las guerras cristeras, el “zumbidazo” del “pájaro” reaparece con su mecanismo de muerte, la máquina voladora y sus precisiones matemáticas y físicas que le permiten desplegar el suelo y alcanzar los cielos, se convierte en un verdugo mecánico; su ametralladora, acatando las órdenes superiores, dispara sobre las familias cristeras en la retirada.

La inclusión de los aviones en estas dos novelas, efectivamente, sirve para hacer notar ciertas estrategias militares que acompañan a las tramas novelísticas, no obstante, más allá de esto y, en términos tecnológicos, también se puede percibir que dicha representación aviónica incita cuestiones que tienen que ver con la modernidad. Y es que desde la perspectiva del materialismo histórico el modo de producción nacional mexicano ha sido dominado por el modo de producción extranjero, puesto que México, a pesar de la industrialización que produjo el porfiriato (mediante la inversión extranjera), no tiene la capacidad de producir una tecnología propia. Asimismo, se señala la disparidad que existe entre países desarrollados y subdesarrollados que participan en el binarismo económico y tecnológico del modelo capitalista. El desarrollo tecnológico mundial no resulta ser nada ecuánime, por ello, a falta de un modo de producción autóctono, como lo es el caso mexicano, dicha deficiencia obliga al Estado a importar la tecnología del extranjero. Por consiguiente, la modernidad mexicana no es producto de la iniciativa propia del Estado mexicano, pues, lo es de un Estado colonizado económicamente. Esta disparidad tecnológica se vislumbra claramente en la novela de Azuela: “adentro de ese pájaro, **un gringo** lleva miles de granadas” (50). Aquí no solamente se percibe una violación a la soberanía del suelo mexicano, sino que también se entiende como metáfora de un modernidad alquilada. El legado y efecto de las inversiones monetarias, políticas e

importaciones tecnológicas extranjeras hechas en México, adquieren resonancia en el zumbido de ese pájaro que viene a hacer de México un “camposanto” donde subyace el deseo de una modernidad mexicana autóctona. Por ende, la modernidad alquilada y la dependencia tecnológica son sintomáticas de una independencia y una revolución mexicana en deuda con la Historia del pueblo mexicano.

A raíz de la lectura de los pasajes anteriores podemos observar la mortífera relación que existe entre la tecnología y los elementos subalternos. Es claro que el contexto de los pasajes se da en tiempos de guerra, no obstante, permite ver que existe cierta necro-economía que hace posible esta persecución de los revolucionarios y cristeros; la compra e importación de las aeronaves presupone una relación de consumo entre cierto país industrial y cierto país que acude a la importación de bienes tecnológicos. Este dominio tecnológico es lo que invoca desconfianza en grupos literarios y/o conceptos teóricos que aceptan abiertamente el producto del ingenio científico, lo tecnológico.

### **Positivismo, poshumanismo y subalternidad**

El poshumanismo y los estudios sobre la subalternidad son modalidades del pensamiento discrepantes, ya que sus respectivas empresas académicas están definidas dentro de patrones y objetivo disimiles; el poshumanismo tiene como objetivo adentrarse en la dimensiones que conciernen a la tecnología y al ser humano, por el otro lado, los estudios subalternos se circunscriben dentro de cuestiones que conciernen a la hegemonía, el nacionalismo y la agencia o consciencia de las clases subalternas:

Subaltern studies is about power, who has it and who doesn't, who is gaining it and who is losing it. Power is related to representation: which



representations have cognitive authority or can secure hegemony, which do not have the authority or are not hegemonic. (*Representation and Subalternity* 1)

Lo que pone en evidencia que el punto divergente es la cuestión tecnológica. Considero que hace falta relacionar lo hegemónico con lo tecnológico. De este modo, el determinismo económico-tecnológico adquiere mayor relevancia como efecto que impacta a las clases subalternas. Además, existe un componente subalternista que mantiene fija la noción de humanismo. Esto lo expone Ileana Rodríguez cuando define el espíritu de los estudios subalternos: "...a new kind of social sensibility that, coupled with a theoretical stubbornness and a spirit of academic militancy, was very much in agreement with what we called a "new humanism." By "new humanism" we meant a post-revolutionary sympathy with the struggles of the poor... (*The Latin American Subaltern Studies Reader* 3). No obstante, una viabilidad de crear la articulación entre los estudios poshumanistas y los estudios (post)subalternos es alegorizar dramáticamente la figura del subalterno. Recordemos, que estamos trabajando el campo de la literatura, por lo tanto, lo que concierne es el espacio de la literatura y las re/des/presentaciones posibles. Por consiguiente, un punto de articulación puede venir desde la otredad.<sup>79</sup>

En el texto de ciencia ficción y la literatura fantástica, la otredad viene a representar lo que pone en acecho cierto orden central, Elton Honores afirma:

En la literatura es posible verificar la relación entre lo propio y lo ajeno, lo

---

<sup>79</sup>Beverly ha articulado un nuevo vocablo lo postsubalterno para hablar de un "people state, or a state of the people" (*Latin Americanism after 9/11* 125). Habrá que observar de que manera dicho estado aborda la dependencia tecnológica y en la manera en que saldrá de esta condición que aqueja a varios países latinoamericanos desde la colonia e independencia.

aceptado y lo prohibido, en suma, del yo y el otro. El otro supone la presencia de una alteridad diferente distinta al sujeto cultural que se constituye como centro. Este sujeto centrado poseedor de la razón y el conocimiento, es quien enuncia del discurso y califica al otro como distinto, extraño. Este otro es considerado bárbaro, porque no comparte sus costumbres hábitos, modos de vida, valores, y por lo tanto, no es un semejante o su igual. (*La civilización del horror* 83)

El relato de ciencia ficción y lo fantástico tiene como figura a la otredad como suplemento psicológico que propicia el carácter ominoso de la trama. De esta forma, lo que la otredad ostenta es un contra-discurso desde la alteridad. En su artículo "Subalternity and Negativity" Horacio Legrás explora las distinciones entre Otredad y Alteridad como conceptos disimiles "...the subaltern is not the Other...to the extent that it presupposes de reduction of alterity to representation" (86). Aquí vale preguntarnos, de qué modo se proyecta la alteridad del subalterno en un género marginal y excéntrico como lo es la ciencia ficción sin reducirlo a la representación? En la ambivalencia de la alegorización ir/representable.

Me acerco a este problema a través de la lectura de un cuento paradójico cuando no excéntrico: "El hombre artificial" (1910) del escritor mexicano Carlos Toro (1875-1914). Se trata de un texto entre gótico y de ciencia ficción escrito durante la revolución mexicana. A partir de su novedad temática en introducir el primer ente poshumano de la literatura mexicana e incluir trazas de la revolución zapatista, permite relacionar cierto poshumanismo incipiente con la crítica de los estudios subalternos. De esta manera

propongo un acercamiento poco estudiado, cuando no inexistente. De ahí que el escrito de Carlos Toro se entienda como una alegoría representativa de las clases subalternas al mismo tiempo que se desenvuelve como un contra discurso narrativo al positivismo.

En su cuento Carlos Toro confecciona una forma amalgamada por el realismo, lo gótico y la ciencia ficción, concibiendo de este modo un excepcional relato de perfil heterogéneo. El cuento es narrado por un teniente de una tropa federal enviada a la sierra en persecución de elementos zapatistas. De esta forma Toro introduce el referente histórico y llega a asociar a la revolución zapatista con el simbolismo de un ente poshumano/cyborg, el cual se encuentra olvidado en un laboratorio secreto de una hacienda ubicada en la cordillera de la Sierra Madre. El hacedor de este ente poshumano, Don Jorge, que en sus años mozos ejerció la profesión de relojero, pasa buena parte de su día en su laboratorio donde se dedica a trabajar con engranajes y cavila sobre los misterios de la física y la química. De tal manera, el escritor, lo presenta como un científico autodidacta obsesionado con vencer la dimensión de cronos. Un día es hallado muerto y medio carcomido por sus dos perros guardianes:

...para que hubiera más horror en esta muerte, los perros abandonados y hambrientos habían comenzado a comer el cuerpo amojamado del difunto, arrancándole media mejilla, con que aquel parecía reírse con horrible risa de ultratumba, manifestando por el costurón cuatro dientes baldíos y una porción de los blancos huesos del cráneo. (112)

Con dicho acontecimiento inexplicable y descripciones góticas, Carlos Toro, no solamente describe la profanación del cuerpo muerto, sino que también sugiere pensar lo científico a partir de la finalidad eminente que es la muerte y la infinidad absoluta de cronos; un

relojero carcomido por caninos sugiere una alegórica representación del tiempo como devorador de hombres. De ahí que la figura del ente poshumano creado por Don Jorge adquiriera relevancia como la encarnación mecánica del deseo de Don Jorge por vencer el tiempo mortal con la ciencia.

A diferencia de una genealogía frankensteniana, el cuento no ofrece descripción alguna de los procesos y modos de la realización del ente sin nombre. Carlos Toro simplemente utiliza el recurso narratológico de incluir el descubrimiento de un manuscrito, el cual contiene los apuntes y reflexiones científicas de Don Jorge:

...No es preciso ser Dios para crear. La inteligencia humana puede repetir exactamente todo lo que nos presenta la Naturaleza. Yo he sorprendido su secreto, que es uno solo. (JAJA y me creen loco). En la vida todo está sujeto a movimiento, Aprovechar el movimiento y saberlo conducir, he aquí todo el secreto. No hay una sola máquina que no esté basada en el plano inclinado. El hombre es una máquina delicadamente organizada que se puede reducir con todas sus...[oración inconclusa] Sensación origina reacción. He observado atentamente el cerebro. Es un conjunto de pequeños émbolos y ángulos de resistencia, correspondientes a otros tantos nervios transmisores de la sensación. El cerebro se puede reproducir esquemáticamente con todos sus órganos y todas sus funciones por medios mecánicos, y también los nervios transmisores. Y sería el hombre natural, es decir para nada influido por la herencia ni por la educación, sino obrando como una pura máquina, que respondiera exactamente a las sensaciones exteriores. (116)

El propósito de don Jorge es crear un "hombre natural" sin esencia alguna que lo definiera de antemano, pero que tuviese capacidad para autodefinirse originalmente y "respondiera" a "las sensaciones exteriores". Sin herencia y sin educación, el hombre natural tendría su propio libre albedrío. Los apuntes de don Jorge no solamente reflejan la ficcionalización del conocimiento científico y sugieren la creación de un modelo de hombre alternativo, sino que también aluden a cierta crítica hacia el positivismo, el cual se encontraba en decadencia durante la época de la revolución. El espíritu científico de don Jorge contrasta con la circunstancia gótica de su creación.<sup>80</sup>

El aspecto gótico del relato proviene del cautiverio en que se encuentra la creación de Don Jorge. El teniente de los federales describe el encuentro:

Era un cuarto de regulares dimensiones, al parecer completamente vacío...sin embargo, pudimos ver algo informe tirado por el suelo, junto a la pared frontera a la abertura. Una forma rígida, bastante parecida a un cuerpo humano, encerrado en un tosco saco de pita...Por fin uno de mis hombres requirió su bayoneta y pinchó el bulto. Entonces sucedió una cosa inesperada que nos erizó los cabellos. Aquello dio un salto brusco y envarado y lanzó una estridente exclamación en nada parecida a lenguaje humano, ni a grito de animal alguno...Lo que vieron nuestros ojos no tiene descripción posible. Aquello era al mismo tiempo cadáver descompuesto y una máquina hecha pedazos. Era la forma de un hombre con los músculos al descubierto, como esos maniqués que se ven en la casa de los cirujanos; pero a través de los

---

<sup>80</sup>Carlos Toro fue hecho preso y encarcelado en la notoria cárcel de Lecumberri por sus críticas al porfiriato. No obstante, la sugerente idea del cautiverio se hace presente en la figura del ente poshumano como un posible gesto autobiográfico por parte del escritor.

rotos músculos, salían varillajes y resortes de acero, alambres de cobre, articulaciones de aluminio. (118)

Además de las descripciones anatómicas y mecánicas sobre la figura semblante a hombre, no existe una trama narrativa sustancial de este cyborgtoriano. Apenas, su enunciado estridente da indicios de un ser viviente, cuya vida será inmediatamente exterminada, mediante una exagerada violencia por parte de los federales: "...un remolino de locura arrebató a todos mis hombres, que sin tino disparaban y otros le apaleaban o le apuñalaban con sables y bayonetas" (118). A pesar de la exterminación y fugaz representación de este ente, la escritura de Toro presenta lo que se podría decir es el primer ente-poshumano que aparece en la literatura nacional mexicana.

En el cuento, no aparecen elementos concretos del zapatismo, sino que estos son representados mediante un presente-ausente que se capta sensorialmente. Carlos Toro hace referencia a los zapatistas apelando a lo sensorial:

El terror que hizo estragos entre los sencillos vecinos de San Juan de la Sierra, fue un verdadero terror pánico, uno de esos espantos que hacen enmudecer a toda una población, un pavor más grande que el ocasionado por una fiera invasión de zapatistas, por un terremoto o por uno de esos incendios devastadores que truecan en plomiza colina de cenizas lo que fuera cómodo y bello poblado. (109)

El terror alude, precisamente, a la "estridente exclamación" y a la noticia de la existencia y violencia acometida sobre el hombre-mecánico, la cual se reprodujo por toda la sierra madre. De este modo, en el estridentismo del hombre artificial y en el pavor de la invasión de zapatistas, Carlos Toro intensifica estéticamente la breve trama del hombre artificial y la

representación del zapatismo. Esto lo hace mediante una estratégica manipulación de lo sensorial, el cual provoca cierta zozobra psicológica en los alrededores de la sierra.

La existencia de un ente-poshumano en plena revolución mexicana y relacionado con el zapatismo, es lo que permite tensionar el poshumanismo y lo subalterno e inaugurar un nuevo acercamiento, donde la subalternidad adquiere relevancia dentro de los procesos de significación tecnocientífica.

La figura del hombre artificial encarna una representación alegórica de las deficiencias del positivismo mexicano. Anteriormente, he mencionado como el positivismo mexicano en realidad consistió en dos bandos; los científicos del porfiriato, aliados al Estado, y los científicos autónomos, quienes profesaban la autonomía de la ciencia libre de cualquier agenda política. Estas diferencias son de suma importancia. Y vale interpretarla detenidamente, ya que lo que este cuento sugiere es poner en tela de juicio la relación entre la ideología de Estado y la autonomía de la ciencia. En el caso mexicano, y lo que los libros de historia narran es la simple función social del positivismo, el cual consistió en 1) pacificar la anarquía social durante el periodo post-independencia, 2) estabilizar el estado-nación mediante “orden y progreso”, con todo el impulso de represión violenta sea las contratas de sangre, ley fuga, plata o plomo. Y este cuento, precisamente, recupera el espíritu de los otros científicos al margen de los científicos del porfiriato, de esta manera Carlos Toro produce y transmite su anti-positivismo mediante un científico libre que realiza la creación del ente poshumano.

El cuento nos obliga a notar diferencias entre esa estética poshumanista de Toro y el pensamiento del postumanismo contemporáneo. Ya que este cuento es un claro ejemplo de una situación anacrónica: ¿cómo es posible que la creatividad estética pueda anticiparse a

un pensamiento filosófico como el posthumanismo? Esto es un problema que acontece en el momento de realizar lecturas de textos de ciencia ficción anterior al poshumanismo como movimiento filosófico. ¿Será que la creatividad estética de la ciencia ficción siempre ha precedido a la reflexión filosófica del poshumanismo? Vale notar diferencias y problemas anacrónicos.

Para Haraway el poshumanismo o el cyborg es una política ontológica que cuestiona y pondera sobre la esencia y posibilidades del ser en tiempos posmodernos. El ser humano en el pensamiento de Haraway ha llegado a trascender el límite de lo orgánico y se define pluralmente mediante la interface entre hombre y máquina. De ahí que siguiendo cierta lógica de evolución, el nuevo humano adquiere mayor agencia como ente existencial. Claro que el problema es ¿cómo revalorar el poshumanismo y re-contextualizarlo en el cuento *El hombre artificial*? cuando se ha observado que la creación de don Jorge no alcanza a realizar su propia agencia, pues, es exterminado inmediatamente después de su descubrimiento. Además de que Carlos Toro obliga al lector a especular sobre el propósito de la creación del hombre artificial, como también lo insta a conjeturar sobre el motivo y la razón del hecho que el hombre artificial fuera encontrado dentro un saco de pita y abandonado en un laboratorio secreto. Lo que se puede decir es que el poshumanismo del relato es distinto al poshumanismo de Haraway, y, eso porque el hombre artificial de Carlos Toro viene codificado con cierto discurso contradiscursivo. En el cuento se presenta una narrativa del poshumano en construcción criptica, que no se revela abiertamente. Esto se entiende interpretando el referente científico del manuscrito de don Jorge, el cual es un texto al margen de las instituciones científicas. A partir de la inclusión de la ciencia ficcionalizada que utiliza Toro, es valido pensar en la figura marginal de don Jorge como



una figura representativa del científico opuesto a los científicos positivistas del porfiriato.

La mención del signo "zapatistas" le concede un referente histórico al relato, por consiguiente, Carlos Toro incluye la revolución subalterna como parte de su contra-discurso positivista. El acercamiento subalternista pone énfasis en elementos históricos y "los dominios políticos" de la insurgencia subalterna y en el modo que se desempeñan a contrapelo en la historia construida por los discursos dominantes. Guha nos invita a escuchar: "... the small voice of history" ( *The Small Voice of History* 1) , la sonoridad histórica que generan las insurgencias campesinas como agentes de su momento histórico, es un evento que Carlos Toro enfatiza cuando describe "la fiera invasión zapatista" con los sonidos de las fuerzas de la naturaleza, el terremoto destructivo y los incendios abrasadores. En este perfil insurgente y natural, es donde el relato promueve una perspectiva a favor de los revolucionarios subalternos.

*El hombre artificial* es un relato excéntrico por su carácter sumamente heterogéneo. La articulación de una narrativa entre lo gótico y la ciencia ficción ofrece un aura de misterio entorno a la figura del hombre artificial de la sierra. Esto obliga a pensar lo poshumano en tiempos anteriores al poshumanismo contemporáneo. Igualmente, el cuento se anuncia como una paradoja dentro de la literatura de la revolución mexicana, para la cual lo poshumano no tiene cabida ni relevancia alguna.

En términos estéticos y políticos, Toro genera un juego literario críptico y sensorial en el cual se advierten indicios contra-discursivos que provienen de la subalternidad realista y un ente poshumano verdaderamente alegórico y fantástico.

En la novela *Su nombre era Muerte* (1947) del mexicano Rafael Bernal la alegorización de los insectos se convierte en un instrumento narratológico que se

complementa con el uso de cierto raciocinio científico distinto que transgrede la lógica científica del positivismo. El protagonista principal de la novela es un hombre cuyo nombre nunca se revela y que huye de la ciudad de México y se refugia en el interior de la selva Lacandona. Fantásticamente, por medio un estudio de observación de los zumbidos de los moscos y la experimentación con la musicalidad de estos, el hombre aprende el idioma de los insectos: "Sí, he aprendido el idioma de los moscos, el idioma que hablan todos los moscos del mundo.... me he comunicado con ellos, hasta llegar a conocer perfectamente su organización y su vida... es la primera vez que un ser de la creación logra aprender el idioma de alguno de los animales que llamamos irracionales y comunicarse con ellos" (179).

Intencionalmente, Bernal ha elegido una suma de verbos particulares en el discurso de su personaje, un tanto ennobecedores; los verbos aprender, comunicar y conocer establecen un vínculo de comunicación importante que permite el intercambio cultural entre especies que pertenecen a distintas formas y fisonomías que componen el reino orgánico de este mundo. Leopoldo Zea con respecto a la practicalidad de la lógica positivista, comenta: "Es la operación que permite al hombre dominar y conquistar la naturaleza" (*Apogeo y decadencia del positivismo en México* 149). Contrastando los verbos que Zea atribuye a la lógica positivista, la entonación de los verbos que ha seleccionado Bernal es de suma relevancia; es aquí donde la novela se adentra en el proceso discursivo del saber científico, asimismo, recodifica y altera el discurso del positivismo político. Por consiguiente, el lenguaje establecido entre los moscos y el hombre, no solamente va a permitir que el insecto externe el lenguaje que revela la estructura jerárquica de su

organización, sino que también va a verticalizar el discurso, con el fin de romper con el predominio del hombre sobre la naturaleza.

Una vez establecida la comunicación entre especies, los moscos comunican su intención de apoderarse del mundo "los hombres comprenderán que nos deben un tributo de sangre y lo pagarán ...somos los más fuertes y podemos, con toda facilidad, aniquilar al hombre sobre la faz de la tierra" (116). Hay una estructura jerárquica de gobernación entre los moscos que permite verbalizar el mandato y ejecutar la acción. Las decisiones de los moscos proviene de una organización denominada "el Gran Consejo", la cual es una entidad de moscos representativos del todo el planeta, importantemente, el consejo recibe recomendaciones de parte de un grupo de moscos especiales llamados, sugerentemente, "los lógicos". Esta denominación es una clara alusión a los saberes lógicos del positivismo y, como los científicos del porfiriato, los moscos "lógicos" han estudiado científicamente al hombre:

Los hombres, según sabemos, tienen demasiadas comodidades que tendrán que dejar, para ocuparse únicamente de buscar sustento. Tan sólo permitiremos fabricas rudimentarias de azúcar y serán destruidas todas las otras. Todos los hombres que conocen el manejo de ellas, los sabios, y los artistas que llaman ustedes, los que manejan máquinas serán muertos. Queremos que el hombre sea tan sólo agricultor y lo será. ¿Has entendido esto?. (128)

El pasaje anterior pone de manifiesto la intención de acabar con el régimen tecnológico del hombre hasta reducirlo a la servidumbre y oficio de "agricultor". Alegóricamente, este pasaje muestra la sensibilidad de un cultura orgánica que vive de la tierra sin la necesidad

de avances tecnológicos, así se interpreta una negación de la modernidad. La inversión jerárquica de la dialéctica tecnología versus naturaleza eventualmente, se cumple en la novela.

La escritura de Rafael Bernal produce una representación alegórica de la relación entre el positivismo y la comunidad indígena. Por ello, es imposible ignorar el espíritu crítico de esta novela que, en su aportación novedosa al género de ciencia ficción, logra entretener un discurso indigenista del "México profundo" (Bonfil Batalla 292), al mismo tiempo que produce una guerrilla alegórica. En *Su nombre era Muerte* los moscos de baja jerarquía, denominadas las proveedoras de sangre se rebelan cuando obtienen una toma de conciencia colectiva: "¿Hay esperanza para nosotras, que podemos llegar a más? ...Sólo falta entonces una cosa. Para reconocernos...usaremos la palabra "Libertad", que será como nuestro santo y seña. ¡Libertad! zumbaron todos" (236). Dada la referencialidad de la selva Lacandona, esta rebelión fantástica se puede interpretar como una premonición a la guerra de posición zapatista que perdura desde 1994.

En la novela de Bernal el saber positivista es cuestionado mediante la alegorización de los moscos y su sistema jerárquico, que en buena medida parece dar una representación de las diferencias internas dentro del positivismo mexicano, esto es de la división entre positivismo autónomo y positivismo de Estado. En tanto se transforma en discurso de Estado el positivismo adquiere claros rasgos bio-políticos. Si en una primera instancia el saber positivista es puesto al servicio de la gobernabilidad de una población considerada no moderna; por otro lado el fin del reinado positivista parece dislocar la relación entre ciencia -genealógicamente unida al positivismo en México- y la utopía social.

Los textos de ciencia ficción y su lectura ofrecen materia para realizar interpretaciones a contrapelo y cumplen un rol distinto a la literatura y producción canónica. Las interpretaciones pueden ser subjetivas, sin embargo lo que no se pierde es la exigencia que la lectura de ciencia ficción pide y requiere del lector, un lector atento al código tecnocientífico. Con “El hombre artificial” y *Su nombre era Muerte* hemos observado resistencias subalternas tanto como representaciones alegóricas que no solamente ponen de manifiesto la artificialidad del positivismo, sino que también apuntan y cuestionan el pensar de la ciencia que forma parte de una biopolítica ideológica. Los textos de Carlos Toro y Rafael Bernal tienen como figuras centrales a dos científicos autónomos que actúan libremente con su ciencia y conocimiento propio al margen de las instituciones del Estado.

## V

### Conclusión

El capítulo inicial "Neurotextualidades", cuestiona y reconfigura el concepto de lo poshumano en un contexto de diálogo con el estridentismo mexicano y el ciberpunk. Aunque la vanguardia mexicana no surge en un mundo regido por lo "flickering signifiers" digitales, no obstante, conecta con el ciberpunk mediante el recurso del sistema cerebral como un medio estético. El capítulo persigue este mecanismo de estetización neurotextual en los manifiestos futuristas, surrealistas y estridentistas. De allí, el capítulo comprende que en el poshumanismo contemporáneo y el poshumanismo de las vanguardias hay distinciones y continuaciones y modos tecnológicos que codifican y sitúan el cuerpo humano de acuerdo a su determinado momento histórico. También observamos cómo el pensamiento poshumanista contemporáneo asentado en "the complex interfases of technological and biological systems" (*Posthuman Metamorphosis* 43) no hace más que retomar los tropos del futurismo vanguardista para describir las nuevas interacciones y narrar la interface entre el hombre y la tecnología.<sup>81</sup> Los estridentistas tanto como el ciberpunk mexicano retoman y reproducen el tono futurista en sus respectivas variantes como el espíritu utópico del estridentismo y el pesimismo del ciberpunk. Para mantener y posicionar el diálogo entre estas dos corrientes literarias, acudo a la invención de un concepto denominado neurotextualidad, con el cual avizoramos las continuidades y discontinuidades anatomo-estéticas de estos dos géneros literarios.

---

<sup>81</sup>Considero que las vanguardias históricas son precursoras a una estética posthumanista. Pues todo pensamiento relevante al posthumanismo son representados estéticamente y políticamente en el espíritu vanguardista.

El segundo capítulo, “Viajes y simulación”, explora las deficiencias de la modernidad mexicana mediante el viaje de simulación. La función del viaje depende de su punto de partida, sea el viaje histórico o el viaje literario que se realiza en la trama de un texto de ciencia ficción. En este capítulo mencionamos el rol del viaje histórico y como este escribe y/o inventa cierta historia o imaginario. Esta distinción sirve para generar un contraste entre el viaje que se realiza en el espacio artístico de la ciencia ficción. Si el viaje histórico es un viaje que construye y escribe cierto mito, el viaje en la ciencia ficción es un gesto deconstructivo que se vale del simulacro. En este capítulo argumento que el simulacro utilizado como recurso literario dispone de una capacidad estética que cuestiona los efectos de la modernidad mexicana en tanto reproduce un viaje de simulación contra-histórico. Los textos principales son la fotografía ferroviaria de Juan Rulfo, el cuento “*El guardagujas*”, de Juan-José Arreola, el proyecto audiovisual denominado SEFT-1 (Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada), y dos novelas de ciencia ficción mexicanas; *Mejicanos en el espacio* (1968), de Carlos Olvera, y *Echevete, Palamás, y Yo* (1944), de Diego Cañedo. El viaje de simulación en estos textos ilumina la cuestión del saber científico y la falta de desarrollo tecnológico como críticas a la modernidad mexicana. Para apoyar el argumento del capítulo, realizo un recorrido sobre la noción de intertextualidad y las funciones del simulacro. Para advertir distinciones entre la mimesis y el simulacro, propongo un acercamiento desde la fenomenología, de esta manera el capítulo se configura a partir de la concientización mediante la percepción. Esto nos lleva a entender que existe una relación dialógica entre mimesis y el simulacro; percibir la imitación de la realidad y el percibir el simulacro como imagen falsa y artificial son dos modos de percepciones distintas. Esto es entendible cuando el personaje, lector o espectador puede distinguir entre un holograma

artificial y digital y una imagen concreta y orgánica. Igualmente, es posible distinguir entre imágenes percibidas en los sueños e imágenes de la realidad cotidiana. La habilidad de diferenciar estas percepciones significa que podemos entender como la mimesis (referente realista) y el simulacro (referente artificial fantasma) interactúan estéticamente en un juego de percepciones. Este es un recurso narratológico explotado por Cervantes en su obra del Quijote; cuando el caballero de la triste figura confunde las imágenes, los molinos por gigantes, no es más que un juego de percepciones que el lector puede diferenciar. Esta interacción entre mimesis y simulacro es un recurso recurrente en los viajes de simulación, y, de esta forma la lectura del lector/espectador resulta ser un gesto contra- histórico y contra-discursivo.

En el tercer capítulo “Apokaluptus”, analizamos la novela *Trasterra* (1973), de Tomás Mojarro, y el cortometraje experimental, *Apocalypse 1900* (1965), de Salvador Elizondo. En el caso de *Trasterra* observamos la función de una estética poshumanista y fantástica. En *Apocalypse 1900* el foco analítico es sobre el lenguaje visual y el lenguaje verbal que acompañan el movimiento del imaginario del filme. Las narrativas visuales y textuales de estos textos presentan distintas formas de cuestionar el humanismo. En *Trasterra* Mojarro altera la lógica de la reproducción y procreación del hombre, puesto que las mujeres pueden quedar preñadas por cualquier organismo varón, sea animal o insecto. A raíz de estas reproducciones fantásticas, el mundo apocalíptico de *Trasterra* se halla poblado por entes mitad humano y mitad animal. La cuestión del humanismo es problematizado desde una dimensión fantástica, en la cual no existe ninguna referencialidad al espacio nacional mexicano como tampoco existe mención de cierto referente tecnológico. Sin embargo, como texto universal que rebasa lo nacional, *Trasterra*



es una novela compleja y alegórica que problematiza la esencia biológica del humanismo en la medida que cuestiona la integridad biológica del ente humano. En la negación de lo humano apunta a la subalternización del ser humano dentro de un mundo apocalíptico dominado por nuevos entes monstruosos. La negación del humanismo, dentro del texto de ciencia ficción como *Trasterra*, produce un nuevo gesto de subalternización, puesto que el ente monstruo subalterniza al ser humano. Distintivamente, *Apocalypse 1900* Elizondo emplea una dialéctica entre *tanatos* y *eros*, en la cual la muerte y el deseo producen una estética de la necropolítica. Asimismo, Elizondo cuestiona las jerarquías tecnológicas y científicas que definen el orden universal del mundo. Igualmente, debemos considerar que en su sentido material e histórico, Elizondo expone una preocupación por la precariedad de los sectores subalternos; la narrativa visual potente y optimista en las escenas iniciales de *Apocalypse 1900* culmina en la representación de una familia al borde de la muerte. Este desenlace nos obliga a pensar en la *cuestión concerniente a lo tecnológico* dentro del contexto no de una biopolítica que prolonga la vida, sino desde un contexto opuesto a la vida, vale decir la necro- economía que se genera al par de la industria y el desarrollo tecnológico; la disparidad tecnológica y científica entre países desarrollados y subdesarrollados implica la supresión y muerte de los sectores subalternos.

En el último capítulo “Alegorías de la subalternidad” exploro la representación de la subalternidad en “El hombre artificial” (1910), de Carlos Toro, y en la novela *Su nombre era Muerte* (1947), de Rafael Bernal. El capítulo puede ser entendido como un ensayo por suplementar el rigor crítico de los estudios subalternos y re contextualizarlo en el espacio literario de la ciencia ficción. En la interpretación de los textos, y a modo de contrapelo, acudimos a una articulación entre el poshumanismo y los estudios subalternistas, con el fin

de analizar la subalternidad desde la perspectiva crítica que provee el acercamiento poshumanista, su atención al sentido tecnológico y científico. El análisis sobre las figuras centrales de estos textos; el hombre robot de Toro, y en las abejas revolucionarias de Bernal observamos un modo alegórico de representar la subalternidad mexicana. Efectivamente, observamos que en la representación alegórica hay una reducción del subalterno histórico y existencial a un simple ente fantástico y literario. La alegorización de figuras subalternas es un recurso narratológico recurrente en los textos de ciencia ficción, y pareciera que dicha reconfiguración ontológica implicase un simple efecto estético sin potencia política. Sin embargo, la alegorización de la subalternidad no necesariamente implica una pérdida de su negación crítica y su sentido contra-hegemónico. Esto lo podemos apoyar con base en las palabras de Ileana Rodríguez: “When subalterns are transformed into theoretical categories, they are given the status of active agents in the production of knowledge” (“Is There a Need for Subaltern Studies?” 53). La alegorización del subalterno significa pensar la subalternidad dentro del terreno abstracto y teórico de la literatura, y es de esta manera que lo alegórico produce nuevas críticas y saberes contradiscursivos. Por ende, la representación alegórica de la subalternidad en los textos de ciencia ficción discutidos en este capítulo revela un claro cuestionamiento al discurso y a la metodología del positivismo, como también alude a la potencialidad de las rebeliones subalternas.

La suma de estos capítulos revelan las fallidas políticas de una fantasía llamada modernidad Mexicana.

## BIBLIOGRAPHY

- Adorno, Theodor W, Gretel Adorno, and Rolf Tiedeman. *Aesthetic Theory*, 1997. Print.
- Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Stanford University Press, 2004. Print.
- Altamirano, Ignacio M. *La Literatura Nacional: Revistas, Ensayos, Biografías Y Prólogos*. Editorial Porrúa, 1949. Print.
- Althusser, Louis. *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*. 2014. Print.
- Arreola, Juan J, and Valcárcel C. Mora. *Confabulario Definitivo*. Cátedra, 1986. Print.
- Azuela, Mariano. *Los De Abajo*. Cátedra, 1991. Print.
- Baccolini, Raffaella, and Tom Moylan. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Routledge, 2003. Print.
- Badmington, Neil. *Posthumanism*. Palgrave, 2000. Print.
- Bakhtin, M M, and Michael Holquist. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press, 1981. Print.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. University of Minnesota Press, 1984. Print.
- Bakunin, Mikhail A, Grigorii P. Maksimov, Allen McConnell, and Charles Poggi. *The Political Philosophy of Bakunin: Scientific Anarchism*. The Free Press, 1953. Print.
- Bartra, Roger. *Anatomía Del Mexicano*. Plaza y Janés, 2002. Print.
- . *La Jaula De La Melancolía: Identidad Y Metamorfosis Del Mexicano*. Grijalbo, 1987. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, 1994. Print.
- Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*.

- University of Minnesota Press, 2013. Print.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Ed. Rolf Tiedmann. Belknap Press/Harvard University Press, 1999.
- Bergson, Henri. *Creative Evolution*. University Press of America, 1984. Print.
- Bernal, Rafael. *Su Nombre Era Muerte*. Editorial Jus, 1947. Print.
- Beverley, John. "La persistencia del subalterno." University Library System, University of Pittsburgh, 2003. Internet resource.
- . *Latinamericanism After 9/11*. Duke University Press, 2011. Print.
- . *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Duke University Press, 1999. Print.
- Blanchot, Maurice, and Ann Smock. *The Space of Literature*. University of Nebraska Press, 1989. Print.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Basil Blackwell, 1986. Print.
- Borges, Jorge L. *El Libro De Arena*. Ultramar, 1975. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Las Reglas Del Arte: Génesis Y Estructura Del Campo Literario*. Editorial Anagrama, 2011. Print.
- Bosteels, Bruno. "Theses on Antagonism, Hybridity, and The Subaltern in Latin America." *Dispositio*, vol. 25, no. 52, 2005, pp. 147-158. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/41491793](http://www.jstor.org/stable/41491793).
- Bradbury, Ray, and Jorge L. Borges. *Crónicas Marcianas*. Ediciones Minotauro, 1959.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Polity Press, 2014. Print.
- Breton, André. *Manifiestos Del Surrealismo*. Ediciones Guadarrama, 1969. Print.
- Brown, J. Andrew. "Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina." *Revista*

- Iberoamericana*, vol. 73, no. 221, 2007, pp. 735-41. Web.
- Bürger, Peter, et al. "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of "Theory of the Avant-Garde." *New Literary History*, vol. 41, no. 4, 2010, pp. 695-715. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23012702](http://www.jstor.org/stable/23012702).
- Campbell, Timothy C, and Adam Sitze. *Biopolitics: A Reader*. 2013. Print.
- Cañedo, Diego. *Palamás, Echevete Y Yo: O, El Lago Asfaltado*. Editorial Stylo, 1945. Print.
- Canudas, Enrique. *Las Venas De Plata En La Historia De México: Síntesis De Historia Económica, Siglo XIX*. Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2005. Print.
- Capanna, Pablo. *Maquinaciones: el otro lado de la tecnología*. Paidós, 2011.
- . *El Sentido De La Ciencia Ficción*. Editorial Columbia, 1966. Print.
- Ceccon, Eliane. "La revolucion verde: tragedia en dos actos".  
[http://www.revistaciencias.unam.mx/images/stories/Articles/91/02/La revolucion verde tragedia en dos actos.pdf](http://www.revistaciencias.unam.mx/images/stories/Articles/91/02/La_revolucion_verde_tragedia_en_dos_actos.pdf)
- Certeau, Michel. *Heterologies: Discourse on the Other*. University of Minnesota Press, 2006. Print.
- Chimal, Alberto. *El Viajero Del Tiempo*. Editorial Buró Blanco, Posdata Editores, 2011. Print.
- Comte, Isidore A. M. F. X. *Religion of Humanity. Love for Principle, and Order for Basis; Progress for End. Subjective Synthesis, or Universal System of the Conceptions Adapted to the Normal State of Humanity*. 1891. Print.
- Córdova, Carlos A, and Agustín Jiménez. *Agustín Jiménez Y La Vanguardia Fotográfica Mexicana*. Editorial RM, 2005. Internet resource.
- Cornejo-Polar, Antonio. "Mestizaje, Transculturación, Heterogeneidad." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 20, no. 40, 1994, pp. 368-371. *JSTOR*,

[www.jstor.org/stable/4530779](http://www.jstor.org/stable/4530779).

Cortázar, Julio. *Algunos Aspectos Del Cuento*. Casa de las Américas, 1963. Print.

Cotter, Joseph. *Troubled Harvest: Agronomy and Revolution in Mexico, 1880-2002*. Praeger, 2003. Print.

Csicsery-Ronay, Istvan. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Wesleyan University Press, 2008. Print.

Csicsery-Ronay, Istvan. "Marxist Theory and Science Fiction." *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Ed. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge UP, 2003. 113-24. Print. Cambridge Companions to Literature.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 2003. Print.

---. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Continuum, 2003. Print.

---. *Kafka: Toward a Minor Literature*. University of Minnesota Press, 1986. Print.

---. *The Logic of Sense*. Columbia University Press, 1990. Print.

---. "Plato and the Simulacrum." *October*, vol. 27, 1983, pp. 45-56. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/778495](http://www.jstor.org/stable/778495).

---. "Postscript on the Societies of Control." *October*, vol. 59, 1992, pp. 3-7. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/778828](http://www.jstor.org/stable/778828).

Derrida, Jacques. *The Beast and the Sovereign*. The University of Chicago Press, 2009. Print.

---. *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988. Print.

---. "Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy." *Oxford Literary Review*, vol. 6, no. 2, 1984, pp. 3-37. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/43973661](http://www.jstor.org/stable/43973661).

- . *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*. Routledge, 2006. Print.
- . *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Northwestern University Press, 1979. Print.
- Dussel, Enrique. "Technology and Basic Needs". *Philosophy of Technology in Spanish Speaking Countries*. Kluwer Academic Publishers, 1993. Print
- Escalante, Evodio. *Elevación y Caída Del Estridentismo*. Ediciones Sin Nombre, 2002. Print.
- Estrada, M A. *Rescoldo: Los Últimos Cristeros; Novela*. Editorial Jus, 1961. Print.
- Fanon, Frantz, Richard Philcox, Jean-Paul Sartre, and Homi K. Bhabha. *The Wretched of the Earth*. Grove Press, 2004. Print.
- Flores, Magón R. "El obrero y la máquina". <http://archivomagon.net/>
- Flores, Tatiana. *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes: From Estridentismo to ¡30-30!*, 2013. Print.
- Foster, Hal. *Dioses Prostéticos*. Tres Cantos. Akal, 2008. Print.
- Foster, John B. "Marx's Theory of Metabolic Rift: Classical Foundations for Environmental Sociology." *American Journal of Sociology*. Vol, 105. No, 2. 1999. Print.
- Foucault, Michel, Mauro Bertani, Alessandro Fontana, François Ewald, and David Macey. *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège De France, 1975-76*. Picador, 2003. Print.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Harvard University Press, 2002. Print.
- Gallo, Rubén. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. MIT Press, 2005. Print.

- García, Guerra L. E. *Technotitlan: Año Cero*. Viento Divino, 2000. Print.
- Goligorsky, Eduardo, and Marie Langer. *Ciencia-ficción: Realidad Y Psicoanálisis*. Paidós, 1969. Print.
- Gonzales, Luis. "La influencia del sector externo en el proceso de industrialización mexicano durante los primeros años posrevolucionarios. 1920-1940" *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*.
- González, Echevarría R. *Mito Y Archivo: Una Teoría De La Narrativa Latinoamericana*. Fondo De Cultura Económica, 2011. Print.
- Guerra-Cunningham, Lucía. *Ciudad, Género E Imaginarios Urbanos En La Narrativa Latinoamericana*. , 2014. Print.
- Guevara, Ernesto. "Discurso en el fórum de energía eléctrica"  
[https://www.youtube.com/watch?v=p5opzO\\_RcW4](https://www.youtube.com/watch?v=p5opzO_RcW4)
- Guha, Ranajit, and Partha Chatterjee. *The Small Voice of History: Collected Essays*. Permanent Black, 2010. Print.
- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, 1999. Print.
- Haywood, Ferreira R. *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Wesleyan University Press, 2011. Print.
- Hegel, Georg W. F, Arnold V. Miller, and J N. Findlay. *Phenomenology of Spirit*. Clarendon Press, 1977. Print.
- Heidegger, Martin. *Identity and Difference*. Harper & Row 1969. Print.
- . *The Question Concerning Technology, and Other Essays*. Harper & Row, 1977. Print.



- HERZOG J. SILVA. *El Petróleo De México. Recopilación De Documentos Oficiales Del Conflicto De Orden Económico De La Industria Petrolera*. Almadia, 1963. Print.
- Honores, Elton. *La Civilización del Horror*. Editorial Algama, 2014. Print.
- Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, and Noerr G. Schmid. *Dialectics of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford University Press, 2002. Print.
- Jaimes, Héctor. *Filosofía Del Muralismo Mexicano: Orozco, Rivera Y Siqueiros*. Plaza y Valdés, 2012. Print.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, 2005. Print.
- . *The Political Unconscious: Narrative As a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 1981. Print.
- . *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991. Print.
- Kofman, Sarah. *Camera Obscura, of Ideology*. Athlone Press, 1998. Print.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, 1980. Print.
- . *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press, 1982. Print.
- Larson, Ross. *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*. Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1977. Print.
- Lefebvre, Henri. *The Urban Revolution*. University of Minnesota Press, 2003. Print.
- Legrás, Horacio. "El Ateneo y los orígenes del estadoético en México." *Latin American Research Review*, vol. 38, no. 2, 2003, pp. 34–60.

- www.jstor.org/stable/1555419.
- . "Subalternity and Negativity." *Dispositio*. Vol. 22, no, 49. 1997, pp. 83-102. Print.
- List, Arzubide G. *Troka El Poderoso: Cuentos Infantiles*. El Nacional, 1939. Print.
- López-Lozano, Miguel. *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*. Purdue University Press, 2008. Print.
- Malabou, Catherine. *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, and Dialectic*. Routledge, 2005. Print.
- Maples, Arce M. *Poemas Interdictos*. Ediciones de Horizonte, 1927. Print.
- Maples, Arce M, and Fermín Revueltas. *Irradiador*. Librería de Cesar Ciceron, 1923. Print.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Beacon Press, 1974. Print.
- Marinetti, F T. *Manifiestos Y Textos Futuristas*. Terramar Eds, 2012. Print.
- Marx, Karl, Friedrich Engels, Samuel Moore, and Edward B. Aveling. *Capital*. Foreign Languages Pub. House, 1961. Print.
- . *The Grundrisse* <http://thenewobjectivity.com/pdf/marx.pdf>
- Mbembe, J. "Necropolitics." *Public Culture*. Vol, 15. No, 1. 2003, pp. 11-40. Print.
- Medina, Eden, Ivan C. Marques, and Christina Holmes. *Beyond Imported Magic: Essays on Science, Technology, and Society in Latin America*. 2014. Print.
- McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore. *The Medium Is the Massage*. Random House, 1967. Print.
- McNally, David. *Monsters of the Market: Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Haymarket Books, 2012. Print.
- Merleau-Ponty, Maurice, Alphonso Lingis, and Claude Lefort. *The Visible and the Invisible*.

1968. Print.
- Miccoli, Anthony. *Posthuman Suffering and the Technological Embrace*. Lexington Books, 2010. Print.
- Mitcham, Carl. *Philosophy of Technology in Spanish Speaking Countries*. Kluwer Academic Publishers, 1993. Print
- Mojarro, Tomás. *Trasterra*. Organización Editorial Novaro, 1973. Print.
- Montag, Warren. "Spirits armed and unarmed: Derrida's Specters of Marx"  
*Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Spectres of Marx*. London: Verso, 1999. Print.
- Mumford, Lewis. *Technics and Civilization*. Harcourt, Brace and Co, 1934. Print.
- The Myth of the Machine: Technics and Human Development*. 1967. Print.
- Negri, Toni. *Biocapitalismo: Entre Spinoza Y La Constitución Política Del Presente*. Quadrata, Iluminuras, 2014. Print.
- Nervo, Amado, and Delgado M. A. Fernández. *La Última Guerra*. 2000. Print.
- Nietzsche, Friedrich W, and R J. Hollingdale. *Human, All Too Human*. Cambridge University Press, 1996. Print.
- Olvera, Carlos. *Mejicanos En El Espacio*. Editorial Diógenes, 1968. Print.
- Ortega, y G. J. *Meditación De La Técnica*. Revista de Occidente, 1957. Print.
- Pardo, Tomás J. *Anatomías Del Nuevo Mundo: Saberes Y Prácticas Anatómicas En Nueva España En El Siglo Xvi*. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2012. Internet resource.
- Paz, Octavio. *El Laberinto De La Soledad; Posdata ; Vuelta a El Laberinto De La Soledad*. Fondo de Cultura Economica, 1981. Print.

- Penley, Constance, and Andrew Ross. *Technoculture*. University of Minnesota Press, 1991. Internet resource.
- Pepperell, Robert. *The Post-Human Condition*. Oxford, England: Intellect, 1995. Internet resource.
- Pérez-Tamayo, Ruy. *Historia General De La Ciencia En México En El Siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, 2005. Print.
- Sabato, Jorge A. *El pensamiento latinoamericano en la problemática ciencia-tecnología-desarrollo-dependencia*. Editorial Paidós, 1975. Print.
- Saldaña, Juan J. *Science in Latin America: A History*. University of Texas Press, 2006. Internet resource.
- Sarlo, Beatriz. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires, 1920 Y 1930*. Ediciones Nueva Visión, 2007. Print.
- Sartre, Jean-Paul, and Arlette Elkaim-Sartre. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. Routledge, 2004. Print.
- Schaffler, González F. *Más Allá De Lo Imaginado: Antología De Ciencia Ficción Mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. Print.
- Schneider, Luis M. *El Estridentismo: México, 1921-1927*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. Print.
- Singer, H. W. "The Distribution of Gains between Investing and Borrowing Countries" *The American Economic Review* Vol. 40, No. 2, Papers and Proceedings of the Sixty-second Annual Meeting of the American Economic Association (May, 1950), pp. 473-485.
- Springer, Claudia. *Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age*. University of

- Texas Press, 1996. Print.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press, 1979. Print.
- Toro, Carlos. *El Miedo: Algunos Cuentos*. S.E.P., 1947. Print.
- Torres, Óscar F. *Historiadores De México Siglo Xx*. Editorial Trillas, 2003. Print.
- Trujillo, Muñoz G. *El Futuro En Llamas: Cuentos Clásicos De La Ciencia Ficción Mexicana*. Grupo Editorial Vid, 1997. Print.
- Ramirez, Luis J. "Ciberpunk: el movimiento en Mexico".  
<http://cfm.mx/?cve=11:09>
- Rancière, Jacques. "The Aesthetic Revolution and Its Outcomes." *New Left Review*. 2002.14 (2002). Print.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum, 2004. Print.
- Reyes, Echandía A. *Vision De Anahuac, 1519*. S.N., 1953. Print.
- Rivera, Alex, David Riker, Anthony Bregman, Guy Naggar, Peter Klimt, Luis F. Peña, Leonor Varela, Jacob Vargas, Mejía T. Huerta, Guillermo Ríos, Carlos Valencia, Emilio Guerrero, Giovanna Zacarías, Lisa Rinzler, Miguel A. Álvarez, Adela Cortazar, Madeleine Gavin, Julie Carr, and Jeff Werner. *Sleep Dealer*. , 2009.
- Rivera, Diego. <https://www.ccsf.edu/en/about-city-college/diego-rivera-mural.html>
- Rodríguez, Ileana. "Is there a Need for Subaltern Studies?" *Dispositio*, vol. 25, no. 52, 2005.  
*JSTOR*, [www.jstor.org/stable/41491786](http://www.jstor.org/stable/41491786).
- The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham: Duke University Press, 2001.  
 Print.
- Rojo, Pepe. *Yonke Ruido Gris*. Pellejo, 2012. Print.

- Rosen, Elizabeth K. *Apocalyptic Transformation: Apocalypse and the Postmodern Imagination*. Lexington Books, 2008. Print.
- Rosenblueth, Arturo. *Mente Y Cerebro: Una Filosofía De La Ciencia*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970. Internet resource.
- Rulfo, Juan, and Aguinaga C. Blanco. *El Llano En Llamas*. Cátedra, 2004. Print.
- . *En Los Ferrocarriles: Juan Rulfo : Fotografías*. S.N., 2014. Print.
- . *Pedro Páramo*. Cátedra, 1999. Print
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. University of California Press, 1994. Internet resource.
- Urzáiz, Rodríguez E. *Eugenia: [esbozo novelesco de costumbres futuras]*. Talleres Gráficos y Editorial Zamná, 1947. Print.
- Van, den A. G. *Travel As Metaphor: From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. Print.
- Vasconcelos, José. *Estética*. Ediciones Botas, 1945. Print.
- Vela, Arqueles. *El Café De Nadie: La Señorita Etcétera, Etcétera*. Tipografía Nacional, 2008. Print.
- Walsh, Chad. *From Utopia to Nightmare*. Greenwood Press, 1972. Internet resource.
- Williams, Raymond. "Utopia and Science Fiction." *Science Fiction Studies*, vol. 5, no. 3, 1978, pp. 203–214. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/4239198](http://www.jstor.org/stable/4239198).
- Wolfe, Cary. *Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*. The University of Chicago Press, 2013. Print.
- Zarate, Luis J. "SSI" (2010) <http://zarate.blogspot.com/search/label/Retrofuturo>
- Zea, Leopoldo. *El Positivismo En México*. México, 1953. Print.