

ENTRE EXTRAPOLACIÓN Y ANALOGÍA : “VEINTE DE ROBOTS” DE ALBERTO CHIMAL Y LA CIENCIA FICCIÓN MEXICANA DEL SIGLO XXI

*Between Extrapolation and Analogy: Alberto Chimal's
“Veinte de robots” and Mexican Science-Fiction in 21st Century*

MARGARITA REMÓN-RAILLARD

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES, ILCEA4 38000 GRENOBLE (Francia)

margarita.raillard@univ-grenoble-alpes.fr

Resumen: este trabajo se centra en el análisis del texto “Veinte de robots” (2012) del escritor mexicano Alberto Chimal. Después de situarlo con respecto a la modalidad cienciaficcional *cyberpunk* de finales del siglo XX (en continuidad y divergencia), el artículo muestra cómo el texto opera, al recurrir a la parodia, una amalgama entre extrapolación (proyección futurista) y analogía (parábola de nuestra contemporaneidad). Se observarán las distintas maneras en que las identidades, ya sean genéricas, ya sean colectivas o individuales, se ven sacudidas por el humor, así como las maneras en que el espacio textual se hace caleidoscópico al ser sitio de juegos intertextuales y metatextuales (e incluso architextuales) en los que el hibridismo es clave.

Palabras clave: Chimal, ciencia ficción, literatura contemporánea, México, hibridismo

Abstract: This work focuses on the analysis of Mexican writer Alberto Chimal's text "Veinte de robots" (2012). After situating it in respect to the late 20th-century science-fictional modality of cyberpunk (both in continuity of and in divergence from), the article shows how the text operates, through parody, an amalgam between extrapolation (futuristic projection) and analogy (parable to our own contemporaneousness). We will observe the different manners in which identities, be them generic, be them collective or individual, are shaken by humour, as well as the manners in which the textual space becomes kaleidoscopic in being the site of intertextual and metatextual (even architextual) play, to which hybridism is key.

Keywords: Chimal, Science-Fiction, Contemporary Literature, Mexico, Hybridism

Introducción

En *La obsolescencia del hombre* (1956),¹ el filósofo alemán Günther Anders emite la hipótesis del reemplazo del hombre por la máquina, como variante del imaginario apocalíptico. En efecto, Anders desarrolló una filosofía de la técnica cuyo objetivo era prevenir el fin del ser humano ante el reino de la máquina. Él y otros filósofos desarrollaron un léxico para descifrar un mundo en el seno del cual la técnica ha creado una “megamáquina”, un “macroaparato” o “aparato universal” (David, 2006: 183; la traducción es mía). Su reflexión se sitúa en el marco de la secularización del pensamiento apocalíptico. Este paso “del rango de la representación religiosa al de la descripción racional del futuro” (Foessel, 2012: 7; la traducción es mía) se explica ampliamente a través de lo que el siglo XX puso en evidencia: la capacidad real del ser humano de dotarse de los medios técnicos capaces de su propio aniquilamiento. Si, a partir de 1945, los descubrimientos en torno al átomo son los que alimentan el imaginario apocalíptico, a partir de los años sesenta se añaden nuevos temores, y esperanzas, en torno a las llamadas NBIC (nano, bio, informática y ciencias cognitivas). Si se trata también de esperanzas es porque estas nuevas ciencias creaban (y crean) espejismos en cuanto a la mejora de la condición humana. Y suscitaban (y suscitan) miedos en torno a las implicaciones de esas mejoras. Entre esperanzas y temores se sitúa un lugar fluctuante entre dos términos: el transhumanismo y el posthumanismo. Dos términos intercambiables en la literatura que les es dedicada, pero cuya casi sinonimia puede ocultar diferencias importantes.

En efecto, el transhumanismo se focaliza en la mejora o aumento (*human enhancement*) de las capacidades humanas gracias al desarrollo de la ciencia y la técnica biomédica del siglo pasado y contiene intrínsecamente una dimensión utópica. Por su parte, el posthumanismo tecnocientífico profetiza el advenimiento de entidades artificiales, humanas o no, susceptibles de suceder al *Homo sapiens* y de evolucionar de manera autónoma. Este último término (posthumanismo) se desarrolló en la estela de la cibernética, la informática, la inteligencia artificial y la robótica (Hottois, 2014: 28).

Se puede observar una polarización entre el optimismo científico proclamado por los “bio-progresistas”, en oposición al miedo de los “bio-conservadores”: temor a la creación de robots o monstruos susceptibles de escapar a su creador (Allilaire, 2016: 15). En el uso sinonímico de los dos términos subyace la idea de que la mejora continua del ser humano terminará por transformarlo y, de esta manera, lo hará profundamente diferente: “Lo transhumano sería una transición hacia lo posthumano” (Hottois, 2014: 28; la traducción es mía). Es esta transición, al cabo de la cual se hallan estas entidades monstruosas en lo que tienen de anormal con respecto al yo que las concibe y las crea, la que provoca temores y miedo y de la cual la ciencia ficción se hará vector.

¹ Véase Anders, Günther (2002), *L'obsolescence de l'homme: sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*. Christophe David (trad.). Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances.

En efecto, no es necesario situar esa catástrofe al extremo del posthumanismo. El transhumanismo puede contener ya derivas. De allí la pregunta que se hace la psiquiatra Marielle David, “¿El transhumanismo es una bio-política?”, donde hace referencia al término forjado por Michel Foucault para definir una forma de ejercer el poder que no se dirige hacia los territorios apoyándose en la fuerza y el derecho, sino hacia la vida de los cuerpos, en tanto obliga a tomar en cuenta su estado de salud para llevar a cabo acciones político-sociales (David, 2016: 47; la traducción es mía).

La figura de Frankenstein, subyacente en los términos empleados por unos y otros, condensa el temor de dejar el guión del transhumanismo utópico para sumergirse en otro, en el del posthumanismo distópico. Así, sea esta revolución percibida a través de un prisma optimista o pesimista, su transposición literaria puede dar el giro de la utopía a la distopía. En el caso de la ciencia ficción mexicana producida a finales del siglo XX, este último guión es el privilegiado a través de la corriente *cyberpunk*.

La corriente *cyberpunk* —y sus variantes— cuenta en México con textos precursores. El cuento “Neurocentauro” de José Martínez Sotomayor, publicado en su volumen *Lentitud* en 1932 y retomado en la antología *El futuro en llamas* (1997), pone en escena un personaje híbrido mitad hombre, mitad automóvil. En 1952, Juan José Arreola, bajo el tono de la parodia y la ironía escribe textos visionarios como “Baby HP” o “Anuncio”,² primicias del universo Cyborg y otras creaturas híbridas. A finales del siglo XX se dará en México el desarrollo de la corriente *cyberpunk*, con autores como Gabriel Trujillo Muñoz, Pepe Rojo, Gerardo Horacio Porcayo, José Luis Zárate, Ignacio Padilla, para mencionar solo unos cuantos nombres. A excepción quizá de Padilla, cuya obra abarca modalidades y géneros diversos, estos autores permanecerán en gran medida al margen tanto del sistema editorial como de la academia. La post-humanidad y sus declinaciones (Inteligencia Artificial, robótica, experimentación sobre los cuerpos) son temáticas abordadas ampliamente por ellos. Una panoplia de denominaciones se añade al *cyberpunk* y estas corresponden a momentos y/o particularidades temáticas: *post-cyberpunk*, *neuropunk*, *biopunk*, *splatter punk*, *steampunk*. En los textos producidos durante este periodo, la presencia de la ciencia y la técnica es la base de reflexiones ontológicas, metafísicas y éticas. El cuestionamiento político directo del sistema capitalista es una constante en ellos. El espacio sideral y la posibilidad de otras vidas en el universo (temas caros a la ciencia ficción clásica) dejan lugar al vacío sideral de la condición humana ante la posibilidad de reemplazar o modificar el cuerpo. Este se convierte en el nuevo espacio de reflexión, en sitio que alberga otro espacio tan infinito como el universo: el cerebro. Una serie de cuentos representativos de la corriente

² Sobre el papel precursor de autores como Juan José Arreola o Carlos Fuentes en el desarrollo de la ciencia ficción mexicana de la segunda mitad del siglo XX, hemos realizado un trabajo: “El factor ‘ciencia’ en algunos cuentos de Juan José Arreola (*Confabulario personal*, 1952) y Carlos Fuentes (*Los días enmascarados*, 1954): señales de una ciencia ficción por venir” en *Ficción y Ciencia en el mundo hispánico*, Kunz, Marco (ed.). Lausana, Suiza: Universidad de Lausanne. Por publicarse.

cyberpunk escritos en este periodo —entre los cuales son paradigmáticos “Conversaciones con Yoni Rei” y “Ruido gris” de Pepe Rojo—³ hablan de las derivas tecnológicas relacionadas con el uso del cuerpo humano como sitio de experimentación en el marco de una sociedad dedicada a la búsqueda de ganancias. Para el lector de estos textos, se trata menos de construir una extrañeza global⁴ que de percibir que esta no es tan extraña. El futuro tiene los contornos del presente, un “presente intensificado por parafernalia futurista” (De Rosso, 2012: 321), según la formulación de Ezequiel De Rosso. El *novum* que estos textos instauran es un orden global, la “megamáquina” conspiradora de Anders en todo su esplendor. Estos escritos de finales del siglo XX tienen la facultad de anticipar lo más terrible de nuestras sociedades, lo que está sucediendo bajo nuestros propios ojos, la puesta en marcha de un nuevo paradigma de civilización que el filósofo francés Jean-Luc Nancy llama “la equivalencia de las catástrofes”. Nancy se refiere a “una interconexión, un entrelazamiento, incluso una simbiosis de las técnicas, de los intercambios, de las circulaciones, que ya no permiten a [cualquier tipo de desastre] el no implicar una cantidad de intrincaciones técnicas, sociales, económicas y políticas [...]” (Nancy, 2012: 12; la traducción es mía). Y en medio de estas intrincaciones rizomáticas reina el dinero como equivalencia general que absorbe “todas las esferas de la existencia de los seres humanos, y con ellos el conjunto de la vida terrestre” (Nancy, 2012: 16; la traducción es mía). Y Nancy concluye: “Para terminar, es esta equivalencia la que es catastrófica” (Nancy, 2012: 17; la traducción es mía).

La corriente *cyberpunk* de finales del siglo XX expresa los mismos temores e interrogaciones que encontramos hoy día en las reflexiones sobre nuestra contemporaneidad. Unos veinte años han bastado para que esos universos ficcionales proteiformes se parezcan no a nuestra realidad empírica sino al sistema subyacente. En efecto, el capitalismo ha mutado en algo que, en términos de Nancy, evoca la figura del monstruo en lo que revela de anormal, un organismo fenomenal cuyos mecanismos son regidos por el dinero.

La producción *cyberpunk* corresponde al modelo de la extrapolación, según la taxonomía establecida por Darko Suvin. Este modelo, basado en la “extrapolación temporal directa” y orientado hacia una “problemática sociológica” (Suvin, 1977: 34; la traducción es mía), tiene por consiguiente un valor predictivo sobre nuestro mundo, ya sea a corto o mediano plazo, o bien, a (muy) largo plazo. El modelo de la analogía, según Suvin, propone reflejos

³ Véase Rojo, Pepe (2001), “Conversaciones con Yoni Rei”, en Miguel Angel Fernández Delgado, (ed.), *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*. Buenos Aires, Lumen, pp. 188-199; y “Ruido gris”, en Bernardo Fernández (ed.) (2010), *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, D.F, Ediciones (“Gran angular”, 48M), pp. 97-128.

⁴ Nos referimos al último tipo de desencadenante de extrañeza (o *novum* según la terminología de Suvin) establecido por Irène Langlet, quien los clasifica según una gradación que va de lo particular a lo general: las alteridades o extrañezas léxicas (neologismos, palabras nido), las alteridades o extrañezas discursivas (frases con conexiones semánticas extrañas) y las alteridades o extrañezas globales o de universo, producto de la integración de todas las extrañezas a través de la constitución de una xeno-enciclopedia (Langlet, 2006: 35–37).

deformes de nuestro mundo; instaure otro tiempo, fuera del nuestro, a través de parábolas modernas cuyo grado más elevado serían las analogías matemáticas u ontológicas al estilo de Borges (Suvin, 1977: 34-36). Sin embargo, puede existir un territorio intermedio en el que la predicción de lo que puede ocurrir se mezcla con lo que ocurre. No se trataría de ese “presente intensificado” que el *cyberpunk* busca dibujar, ni de otra trama temporal. En algunos textos, presente, pasado y futuro se fusionan; predicción y reflejo analógico (y parabólico) se entrecruzan, y producen una sacudida. Este sitio-bisagra, de fricción o incluso de “desidentificación” de categorías, es el producido por la risa. Los textos *cyberpunk* mexicanos de finales del siglo XX toman posición con relación al estado de nuestras sociedades a través de predicciones desolantes. Sin embargo, la ciencia ficción puede ser también el lugar desde el cual se expresa la necesidad de consolarse de nuestra humana condición. Daniel Sibony afirma que “reírse es sacudirse la identidad” (Sibony, 2010: 15; la traducción es mía). Y es esto lo que hace otra vertiente de la ciencia ficción mexicana en la cual se destaca, en esta segunda década del nuevo milenio, la figura de Alberto Chimal.

El escritor mexicano ha producido una serie de cuentos y de novelas adscritos al género de la ciencia ficción, como *Gente del mundo* (1998), *Se ha perdido una niña* (1999), o *La torre y el jardín* (2012). Su narrativa es sin embargo inclasificable: cohabitan en ella motivos y mecanismos ciencia-ficcionales con lo fantástico, lo extraño, el relato neomitológico o etnorreligioso. De hecho, en sus escritos teóricos Chimal señala la necesidad de encontrar una categoría o etiqueta genérica menos limitativa para una producción literaria que no se reconoce bajo la denominación “ciencia ficción”. Él la incluye en un conjunto más vasto que llama “literatura de imaginación”, denominación generalmente utilizada para referirse a las literaturas no miméticas, y que él define así: “La que se ancla en el uso de la imaginación fantástica, sin importar si queda encuadrada o no en algún subgénero conocido” (Chimal, 2016: 36). Si bien, si se sigue a Gérard Genette, “la mezcla o el desprecio de los géneros es un género entre otros” (1986: 158; la traducción es mía), la obra de Chimal se sitúa en esa frecuencia imprecisa que otorga a su lector la posibilidad de sintonizar libremente su lectura.

Con respecto a la ciencia ficción en particular, Chimal ha realizado aportes importantes a la reflexión teórica sobre el género. Dice preferir el término “ficción especulativa” al de la “traducción boba” del inglés y la define así: “[...] intentos de imaginar a partir de lo existente, de fantasear de forma razonada, de jugar a que ciertos sueños —o ciertas pesadillas— pueden ser realidad” (Chimal, 2010: 233). Por un lado, de su definición se destaca la idea que la razón, más que la ciencia, es la clave del género, como lo han señalado numerosos especialistas. Por otro lado, el segmento de su definición “jugar a que ciertos sueños” contiene el germen de su propuesta ciencia-ficcional, en la que el humor, lo lúdico y lo pueril entretienen el espacio textual.

Nos detendremos en el caso de “Veinte de robots”,⁵ texto publicado por primera vez en 2012 en el volumen *Siete*, una selección de cuentos de Alberto Chimal reunidos por Antonio Jiménez Morato que fue la contribución de Chimal a la antología *Teknochtilán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana* publicada en 2015. El texto se compone de veinte microrrelatos numerados según un sistema binario cuya base son las posibilidades de permutación de las cifras 1 y 0 en una serie de cinco cifras. Solo uno de estos microrrelatos, el primero, no obedece a esta modalidad. Esas cifras desempeñan el papel de títulos y buscan reproducir el lenguaje informático. Algunos de estos microrrelatos adquieren la apariencia de parábolas de la existencia humana; el conjunto tiene una dimensión paródica y pone en escena ese objeto de fantasías: el robot. Creatura surgida de la imaginación humana, concretizada gracias al poder de la ciencia y la técnica, sus antecesores (maniqués y otras entidades inorgánicas que cobran vida) poblaron el imaginario universal.

En “Veinte de robots” las identidades, ya sean genéricas, ya sean colectivas o individuales, se ven sacudidas por el humor. Sus contornos se convierten en finas capas que facilitan la osmosis entre estas identidades “desidentificadas”. Es un texto que invita al juego, a burlarse de sí mismo como de los otros, de nuestras sociedades de lo absurdo, a burlarse de las formas identificadas a través de la parodia. El espacio textual se hace caleidoscópico al ser sitio de juegos intertextuales y metatextuales (e incluso architextuales) en los que el hibridismo es clave. De manera tal que el espacio textual se hace reflejo de nuestra contemporaneidad. Por otro lado, el texto propone un juego de inversiones entre sujeto y objeto, entre lenguaje cifrado de la máquina y discurso ficcional de creación humana, al proponer toda una reflexión que sobrepasa aquella genérica sobre la ciencia ficción para abarcar una sobre la autonomía, no tanto de la técnica, sino de la obra de arte.

La primera escena condensa una serie de procedimientos y motivos ciencia-ficcionales. La reproducimos *in extenso*:

00000

—Los sueños de los robots saben a aceite y a electricidad, como los de cualquiera. Pero tienen flores y cristales que nadie más puede ver, angustias más insondables, trampas lógicas...

—¿También los sueños de los humanos saben a aceite y a electricidad, maestro?

—Los robots, dentro de varios siglos, crearemos la tecnología para enviar sueños a los humanos del pasado remoto. Impulsados por ellos, los humanos empezarán (o empezaron) a construir robots. No es verdad que ellos sean nuestros creadores, como dicen algunos descarriados. ¿Ha descargado y estudiado todas sus lecciones de religión, jovencito? (Chimal, 2012: 205)

⁵ El análisis de este texto forma parte de mi trabajo inédito *Territoires de la science-fiction mexicaine (1984-2012): pour une poétique et politique de l'insolite littéraire* (2020).

La serie de cinco ceros rompe con la lógica binaria de los otros títulos de los microrrelatos, que contienen siempre las cifras 1 y 0. El cero reenvía a la carrera del astro solar que consiste en un semicírculo involutivo que se ve completado por un semicírculo evolutivo. Evoca la imagen del huevo cósmico, aquí transformado en espiral o senoide con la serie de cinco ceros. El cero, concepto descubierto por los mayas y relacionado con el mito de la creación del sol, es no solamente el signo numérico sin valor (el vacío), sino también aquel que confiere valor a las otras cifras (por adición, sustracción o división) o que absorbe el valor de las otras (por multiplicación). Estas primeras consideraciones señalan el valor germinal de este microrrelato, subrayado por su lugar inicial.

Es significativo que el relato se abra con una referencia intertextual reconocible para el lector de ciencia ficción, al retomar elementos del título de la novela corta de Phillip Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de 1968, que más tarde inspirará el *Blade Runner* de Ridley Scott (1982). Además, el título (“Veinte de robots”) así como el contenido del conjunto de los microrrelatos (estampas o retratos de “vida” de robots) reenvían también a *I, Robot* de Isaac Asimov. Las alusiones intertextuales a obras de ciencia ficción van pautando la lectura de estos microrrelatos. Estos intertextos múltiples podrían desempeñar una función de múltiplos, en el sentido matemático. Producen un efecto de dilatación: lo sucinto (los microrrelatos) se despliega en el acto de lectura; la referencia intertextual es el desencadenante de ese despliegue. Estos intertextos chocan con un architexto ausente ya que la denominación genérica no aparece en ningún sitio del volumen siete. Son los robots, como personajes emblemáticos del género ciencia-ficcional, quienes la identifican sin decirlo. El título contribuye a designar por omisión. En efecto, nos podemos cuestionar sobre esa casilla vacía entre “Veinte” y “de”: ¿acaso falta un sustantivo que calificaría, incluso de forma general, lo que estamos leyendo? Se trata de veinte formas creativas cuyo surgimiento está estrechamente vinculado con una cultura ciencia-ficcional compartida. De tal manera que se instaura un pacto de lectura basado en esta última. Esto corresponde, como ha sido señalado por varios especialistas, a una particularidad del género ciencia-ficcional, a saber: su relación con un lectorado que constituiría un grupo cerrado de conocedores quienes comparten un gusto casi exclusivo por este. Al contener cada microrrelato reenvíos a otros textos de ciencia ficción, la cultura ciencia-ficcional del lector es puesta a prueba. Sin embargo, la ausencia de marcadores genéricos al nivel del architexto cuestiona esta visión del lectorado de ciencia ficción como *ghetto*. De hecho, toda una reflexión sobre el género ciencia-ficcional atraviesa los microrrelatos. De esta manera, a los dos mecanismos transtextuales ya señalados (intertextualidad, architextualidad) se añade la metatextualidad.

En el primer microrrelato, Chimal condensa en pocas líneas los procedimientos y temáticas propias del género. En primer lugar, cabe constatar que ese microrrelato inicial consiste en un diálogo-tipo de la ciencia ficción, según la tipología de los “resortes didácticos” propios del género propuesta por

Irène Langlet,⁶ entre un personaje que posee un saber o conocimiento y un discípulo o cualquier personaje en búsqueda de información. Este diálogo en tiempo presente pone en escena un mundo en el que cohabitan dos tipos de vida: la orgánica (los seres humanos) y la inorgánica (los robots). Sin embargo, el marco enunciativo (un intercambio en un lugar de saber) expulsa lo humano de ese mismo marco: de entrada, son los otros. Por otro lado, el diálogo añade otra referencia a la cultura ciencia-ficcional compartida. En efecto, evoca la escena final de una de las películas de la serie *El planeta de los simios* (basada, por lo menos el primer *opus*, en la novela epónima de Pierre Boulle), en la que un maestro cuenta a los pequeños simios la emergencia de ese mundo que desplazó al ser humano de su lugar en la cima de la vida terrestre.

Las explicaciones del maestro dibujan los contornos de la extrañeza global; se centran más que nada en los orígenes de esta y consisten en una paradoja temporal, uno de los temas de predilección de la ciencia ficción. En efecto, el discurso del maestro se refiere a la autocreación de los robots. Esas máquinas habrían infundido ellas mismas en los humanos el deseo de concretizar viejos sueños. Se puede percibir una dimensión prometeica y los mecanismos del pensamiento religioso, subrayados en la última frase. Emanciparse de su creador y autodesignarse como su propio creador significa desplazar a Dios, crearlo a su imagen, tal como lo hizo *Homo sapiens* que al crear a Dios se consagró él mismo.

El resultado es la creación de otro mundo, que se despliega a lo largo del resto de los microrrelatos. El carácter exponencial de esta creación es subrayado por la serie de cinco ceros, como imagen de un nido del cual nacerán otros mundos posibles. Un nido hecho a partir de un lenguaje relacionado con la ciencia y con la técnica: el lenguaje de la máquina misma. Ese lenguaje cifrado se transforma en otra cosa, en discurso ficcional. La frase inicial del maestro describe los sueños de los robots como un pensamiento híbrido que procede a mezclar elementos disparates. En su disposición sintagmática, estos elementos sugieren un movimiento que va de la máquina al humano (aceite, electricidad; flores y cristales; angustia insondable) y culmina con un elemento común a ambos: las trampas lógicas. En el universo de este microrrelato, el ser humano se halla destronado como poseedor del poder de imaginar y crear. Al verse desplazado este poder hacia el objeto imaginado y creado (el robot), los microrrelatos sugieren la paradoja de una imaginación emancipada de aquel que la alberga. El conjunto de todos estos elementos configura la idea de un género que se autoalimenta, lo cual contribuye a darle espesor a la dimensión metatextual.

A partir de esta primera puesta en situación, el microrrelato siguiente instaaura la extrañeza global. El mundo de los robots toma forma:

⁶ Langlet afirma que el verdadero motor de la mecánica ciencia-ficcional es la articulación del *novum* y su explicación. Es lo que ella denomina los “resortes didácticos” que van desde la aposición hasta la caracterización, pasando por la analepsis, el diálogo y el paratexto (Langlet, 2006: 38).

00010

—Entre mis últimas palabras —explica HAL 9000 a través de la médium, quien es una andreida apropiadamente vieja— estuvo esta frase: “Ahora me siento mucho mejor...”

Los robots alrededor de la mesa se estremecen. La médium sigue en su trance, desconectados todos sus sensores, comunicándose con un lugar que a los seres electrónicos les parece aún más misterioso que a los seres humanos, porque todos saben que HAL 9000 es un personaje de ficción, salido de una antigua película. (Chimal, 2012: 205–206)

La constitución de la extrañeza global a partir de una cultura ciencia-ficcional se confirma con la referencia a la novela corta de Arthur C. Clarke, *El centinela*, y sobre todo a su versión cinematográfica dirigida por Stanley Kubrick (cuyo guión fue coescrito con el escritor). HAL se ha convertido en un personaje clásico del género, emblema de la Inteligencia Artificial descarrilada. El neologismo “andreida”, que implica una distinción de sexo entre robots, contribuye a crear la impresión de un mundo *otro* en cuyo seno la lengua se adapta al *novum*. Sin embargo, otra referencia cohabita en este microrrelato. En efecto, la figura de la anciana *médium* evoca una escena emblemática de la película fantástica *Los otros* de Alejandro Amenábar (2001). Ese sitio alcanzado por la médium, donde se encuentra HAL 9000, corresponde a lo que, en el imaginario del ser humano, es el más allá, el lugar de los muertos. La médium comunica con un más allá que es el mundo de la ficción o, más bien, la base de datos de la cultura ciencia-ficcional. La coincidencia de la fecha de 2001, para la diégesis en la película de Kubrick, de producción para la de Amenábar, sugiere un cruce portador de sentido entre las dos referencias. En efecto, este microrrelato instaura una amalgama entre dos géneros, la ciencia ficción y el género fantástico, que, de hecho, corresponde a la manera en que Alberto Chimal aborda el tema de las etiquetas genéricas.

En los microrrelatos siguientes rebosan las referencias a otras películas de ciencia ficción (por ejemplo, *Terminator* de James Cameron), a parodias de películas catastrofistas, de tipo *Godzilla* y/o provenientes de la cultura de masas (*Astroboy* o *Naruto*). El hibridismo del conjunto corresponde al programa de escritura del autor, de vena claramente postmoderna, y a su intención de borrar fronteras, ya seas genéricas o de jerarquización cultural. Una vez que ese mundo autónomo ha sido instaurado, otros elementos vienen a sugerir una relación en espejo con el nuestro. Por ejemplo, la mayoría de los robots llevan el nombre de herramientas (Alfonso Broca, Benito Punzón, la pequeña Cincel, Polipasto, Cortafrío, Rondana, Alicata, Escariador, Terraja, Gramil, Goniómetro). Esta proliferación de herramientas se condensa en la imagen del *Homo faber*, el hombre técnico, aquel que produjo la tecnología para crear máquinas y robots. En la película de Kubrick (sobre la cual Chimal ha escrito artículos),⁷ una escena ya célebre yuxtapone, en una elipsis de miles de millones de años, la imagen de un hueso convertido en arma empuñada por un homínido con la de una estación

⁷ Véase Alberto Chimal (1999), “El amanecer del hombre” en *CIENCIA ergo-sum*, vol. 6, n.º 2, pp. 217-220.

espacial en órbita al ritmo del *El Danubio azul* de Strauss: una metáfora del salto exponencial realizado por la humanidad gracias al dominio de la técnica. En “Veinte de robots”, estos llevan en sí mismos la huella de su origen, de su prehistoria. Este efecto de condensación crea un paralelismo con la forma hiperbreve elegida por el autor y es uno de los procedimientos empleados para amalgamar fondo y forma. Los robots llevan el nombre de su función, tal como fue el origen de los patronímicos para los seres humanos. Este juego especular basado en el origen de la cultura patronímica (propia de la especie humana) subraya el carácter de parábolas de la existencia humana de estos microrrelatos. En efecto, algunos se presentan como escenas de nuestra cotidianeidad hecha de precariedad, malestar laboral, ambición y falsedad del mundo de los *mass media*. Las situaciones vividas por los robots entran en una relación de analogía con las derivas de nuestra sociedad. Está el caso del robot “free lance” (Chimal, 2012: 206), que busca ganarse la vida con trabajitos, o el del “Señor Granete”, que pone fin a sus días y cuya colega se siente culpable por no haber podido prever su gesto suicida; ese mismo colega que muestra signos de malestar (como el “tic en la pinza derecha” y su “programado estado de ebriedad y descontrol” (Chimal, 2012: 207). Tenemos también el caso de un robot estrella de un *reality show*, que reprograma al guionista de este para que le dé más envergadura a su papel. Otro robot, “famoso diseñador de modas”, explica que “lo que más envidian los humanos de los robots [...] es la capacidad de transformarse” pues “cualquier robot puede darse una mano de pintura que se ve mejor que el maquillaje humano más sofisticado” (2012: 206). El texto evoca con sorna el culto a la apariencia y la búsqueda de uniformización que se observan en todos esos rostros lisos y pulposos que pululan en las redes sociales. Todos estos ejemplos cuestionan con humor nuestra condición presente, al igual que nuestra relación con la técnica. El progreso, del cual la técnica es la supuesta garante, aparece “personificado” en estos robots como un tejido de posturas. Poseer la técnica solo implica poner en evidencia las desigualdades ante dicha posesión. Otros microrrelatos evocan fenómenos sociales, como la violencia de género, de manera apenas sugerida. Un robot trata de regalarle una flor a su novia. Siempre le entrega una flor despedazada. La novia lo increpa por ello y el robot trata nuevamente de cortar una flor sin destrozarla. Se queda viendo las flores y se da cuenta de que siempre llama a su novia “mi amorcito, mi florecita” (2012: 210). En otro microrrelato, un robot egocéntrico e infantil provoca el fin del mundo, cual berrinche, al hacer estallar la bomba atómica. Su principal motivación es sencillamente ser “el más poderoso del mundo” (2012: 213). La ligereza de la forma es diametralmente opuesta a la gravedad de lo sugerido metafóricamente (¿o anticipado, en el segundo caso?): la violencia de género y el poder en manos de un imbécil narcisista.

En algunos casos, detrás de las peripecias vividas por los robots se esconden la imposibilidad de nombrar (de identificar), la ruptura entre significado y significante, entre el mundo tangible y la conciencia que lo concibe. Por ejemplo, la niña Cincel tiene la misma pesadilla cada noche: se encuentra en un campo de batalla que se sitúa en luna. La guerra enfrenta a los robots con

seres que no logra identificar. Un robot se acerca a ella y le dice “[v]en conmigo si quieres vivir”. Sus padres recurren al “robopsicólogo”, que trata de tranquilizarlos diciéndoles que “el sueño se puede distinguir de la realidad por su menor resolución”, lo cual los deja pensativos en la luna “y sobre todo en su lado oscuro, que tantos misterios conserva” (Chimal, 2012: 208). Si por un lado se evoca la tendencia actual de los padres a sobreproteger y buscar soluciones inmediatas para todo lo que perturbe a su progenitura, esta dimensión prosaica cede ante otra en la que categorías opuestas en nuestro marco cognitivo (sueño/vigilia) lo son también en el de la máquina. Y la ruptura de ese marco cognitivo crea una zona de misterio en la que se sitúa la imposibilidad de instaurar un saber, imposibilidad que, al ser aceptada, permite la humanización de la máquina. La amalgama o duda entre el sueño y la vigilia, tema desarrollado por la literatura fantástica, se yuxtapone con la referencia ciencia-ficcional ya que la réplica del robot del sueño (cual *mise en abyme*) proviene de la película *Terminator* de James Cameron. Esta es una de las maneras en las que el texto produce una visión caleidoscópica de las categorías genéricas. En otro microrrelato, el robot Arnulfo Martillo afirma que un error de programación le permite “ver colores que nadie más [puede] ver”, pero cuando le piden que los describa se queda sin palabras, o solo le salen “malas metáforas” pues no es “poeta”. Y se va con la “misma cara de asombro que tenía siempre [...] ante la belleza del mundo” (Chimal, 2012: 214). Ciertos significados no hallan el significante que permite la emergencia de un signo, de un sentido. En lugar de ello, queda el vacío del lenguaje, a imagen de la cara oscura de la luna mencionada anteriormente. Además, la posibilidad/imposibilidad de decir el mundo sensible, de abarcarlo a través del lenguaje, es un claro comentario metatextual sobre la capacidad mimética del arte. En otro caso, se narran las aventuras del robot Alicate, que no se pierde convención de ciencia ficción o de *comic* pero lo irrita que los concurrentes le pregunten de qué serie o programa viene. El problema es que Alicate “no sabe que es robot. Y si se lo dicen se disgusta”. Un niño le pregunta “¿eres humano?” y él responde “Soy extraterrestre” (Chimal, 2012: 210). Aquí, el significado tras el significante se hace aleatorio y supeditado a la conciencia del sujeto, lo cual es extrapolable al uso de etiquetas genéricas o adjudicación de tal o cual texto a un género. En todos estos casos, a pesar de la búsqueda de deconstrucción del discurso, el texto conserva inteligibilidad.

El microrrelato 00100 se va por derroteros insospechados. Un gato llamado Primo recibe en casa visitas de amigos robots cuando “sus humanos se van”, y el dicho popular “cuando el gato se va, los ratones hacen fiesta” toma un giro absurdo. El texto reproduce el diálogo imposible entre el animal, que cecea (pues “[...] [c]omo todo el mundo sabe, los gatos cecean”) y que además “no conoce ni el alfabeto ni los números” (Chimal, 2012: 211). El resultado es un sinsentido que recuerda los juegos infantiles sin reglas (o sin pies ni cabeza) en los que todo es posible. La lengua se hace cifrada, a imagen de las cifras binarias que funcionan como título, y el sentido se descarrila. El contenido del microrrelato crea un efecto mimético con una interferencia en una transmisión. El proceso de transformación del lenguaje binario al ficcional se ve alterado por

elementos parásitos que lo hacen ininteligible. De allí que, al final de este, cuando se dice que todo volvió a la “normalidad” (porque, como todo el mundo sabe, los humanos siempre andan buscando la normalidad, aunque no sepan qué es)” (Chimal, 2012: 211), es como si el texto descarrilado volviera a sus rieles, a una normalidad que, al fin y al cabo, es otro signifiante dislocado de su significado. El ser humano, expulsado de ese espacio, se convierte en destinatario del discurso que recobra su inteligibilidad, a pesar de que esta se halla subordinada a la conciencia del sujeto.

En todos estos ejemplos, el comentario metatextual aparece en filigrana. Este se hace más explícito en otros casos. El microrrelato 01111 lleva un subtítulo (el único en el que se da esta modalidad) entre paréntesis: “(O PRIMER CAPÍTULO DE UNA NOVELA NEGRA)” (Chimal, 2012: 212). El hecho de nombrar explícitamente el género literario que se aplica a este microrrelato establece un juego de escalas paradójico: es una pequeña fracción de un conjunto más vasto, de un género que se sitúa, en cuanto a dimensión, en el extremo opuesto: la novela. Por otro lado, se trata de la novela negra, subgénero próximo a la ciencia ficción por la dinámica de lectura que instala. Se trata también del primer microrrelato en primera persona. La presencia de un yo narrador que, en este caso preciso, busca definir lo que escribe, funciona como un espejo inverso tanto del autor y su reticencia a verse encerrado bajo cualquier etiqueta como de la omisión presente en el título del texto contenedor (“Veinte de robots”).

Luego, la figura del autor aparece con más nitidez a través de la autorreferencialidad. En efecto, el microrrelato 10000 es una alusión a su cuento “Se ha perdido una niña” en el cual utopía, fantástico y ciencia ficción entran en sinergia.⁸ A estas referencias se añade el *comic* de superhéroes, al hacer de este microrrelato una ilustración de la definición que el escritor Gabriel Trujillo Muñoz avanzó para la ciencia ficción como monstruo híbrido y paradójico.⁹ He aquí el microrrelato:

10000

Mi sobrina vive en un mundo paralelo en el que las cosas son muy distintas de como son aquí. Ella nos escribe con frecuencia y nos cuenta. Por ejemplo, dice, hay más robots, son más inteligentes, y uno de los más conocidos, el ruso Gramil, es una especie de superhéroe, que viaja por el mundo ayudando a la gente y capturando criminales diversos con su hoz y martillo. Lo más curioso de todo es que este Gramil, además de muy

⁸ Un análisis detallado de este cuento cierra mi trabajo inédito *Territoires de la science-fiction mexicaine (1984-2012): pour une poétique et politique de l'insolite littéraire*, 2020.

⁹ “La ciencia ficción es [...] un género híbrido que lo mismo se inclina a la especulación fundamentada en la ciencia que rompe con metodologías y racionalidades para abrirse de capa con personajes fantásticos y seres maravillosos, por lo que toma elementos del relato de aventuras, del horror sobrenatural y del manual de divulgación científica, para conformar un monstruo paradójico, que es mayor a la suma de sus partes. El que esta mezcla entre lo imposible y lo improbable represente uno de los mayores logros de nuestra época se debe, en buena medida, a que la ciencia ficción es una de las primeras *ars combinatoria* de nuestra modernidad” (Trujillo Muñoz, 1999: 11).

fuerte, parece ser verdaderamente honesto y bondadoso, al contrario de nuestro Capitán América (que es un agente de la CIA con mallones) o de Batman (que, la verdad, es únicamente un psicópata con mucho dinero). (Chimal, 2012: 213)

Además del guiño autorreferencial a “Se ha perdido una niña”, este microrrelato es una ficcionalización de la reflexión de Chimal sobre el *comic* y el mundo de los superhéroes. En su artículo “¿Quién vigila a los vigilantes?”,¹⁰ Chimal se detiene en el caso de *Watchmen*, el *comic* escrito por Alan Moore e ilustrado por Dave Gibbons, recientemente llevado a la pantalla chica en el formato de serie televisiva. En su microrrelato, Chimal condensa la idea de ese *comic* que pone en escena un mundo paralelo en el que los superhéroes existen “de verdad”, en tanto añade el elemento que justifica su presencia en el texto contenedor: los robots. Es de notar que el narrador se expresa desde un sitio en el que *Captain America* o *Batman* forman parte de un patrimonio común, a pesar de ser farsantes. Cabría preguntarse a dónde fueron a parar “El chapulín colorado” o “Señor Barrio”, héroes de la televisión, héroes de la calle, personajes emblemáticos de una cultura mexicana en la cual los héroes enmascarados, “verdaderamente honesto(s) y generoso(s)”, pueblan el imaginario colectivo. Este mundo alternativo, como frecuentemente en el *comic*, reproduce una situación geopolítica bipolar que rechaza las culturas periféricas.

Si algunos microrrelatos son parábolas de nuestra cotidianeidad, otras lo son más bien de un pasado arcaico. El microrrelato 01100 describe una suerte de *performance* realizada por el robot Benito Punzón:

Pero el más curioso de todos estos artistas es Benito Punzón, quien cada noche aparece en el escenario, impecablemente vestido, y no utiliza ningún instrumento ni siquiera su altavoz integrado. En cambio, zumba como planta eléctrica, martilla como antigua caja registradora, incluso imita el rascar de la piedra en las minas profundas: todos esos sonidos que para los robots son signos del pasado más remoto, de antes de la existencia del primer cerebro electrónico. La mayoría nunca los ha escuchado en otra parte pero todos se conmueven: alguno tiembla, otro arroja chispas que son como lágrimas. (Chimal, 2012: 211)

Esta escena atávica hace pensar en una versión maquinista de una danza del fuego. Benito Punzón se transforma, por paradójico que parezca, en tótem inorgánico hecho únicamente de sonidos. El encuentro de robots descrito evoca una ceremonia en la cual los ruidos metálicos son asimilados a cantos tribales que alcanzan algo “visceral” en esas creaturas y, de esta manera, las hace “humanas”. La *performance* del robot los transporta al alba de los tiempos, de su tiempo, al misterio de su existencia, que no es otra cosa que la chispa de la inteligencia humana. La última comparación, las chispas asimiladas a lágrimas, llega en el

¹⁰ Véase Chimal, Alberto (1999), “¿Quién vigila a los vigilantes?” en *CIENCIA ergo-sum*, vol. 6, n.º 1, p. 99-102.

momento oportuno y funciona como una conclusión del proceso de humanización de la máquina. Pero la verdadera conclusión de ese proceso de humanización se encuentra en los dos últimos microrrelatos:

00001

Uno, que así le decían, trabajaba como prototipo de los nuevos obreros de la planta y tuvo 1,6 horas libres (o bien 1:36 horas). Se dio cuenta cuando nadie fue a buscarlo durante dicho lapso.

Después se reanudaron las pruebas y demás actividades para las que Uno había sido diseñado y construido, pero el concepto de tiempo libre se había asentado en su cerebro electrónico y se asoció con la palabra libertad, que Uno tenía almacenada en su vocabulario pero no ligada especialmente a ninguna instrucción ni recuerdo de su propia experiencia.

Diez segundos más tarde (fueron las reflexiones más largas y torturadas de toda su vida), Uno comprendió que no era libre. Peor, que nunca lo había sido. Y aún peor, que el ser libre era, supuestamente, de lo más grandioso, de lo mejor que podía pasarle a una entidad consciente. Entonces tuvo su idea genial, su mayor inspiración, y acuñó una palabra nueva: NO | POSIBLE | CONCIENCIA | ALTERACIÓN | MAL | ESTAR , que más o menos podría traducirse como “amargura”. (Chimal, 2012: 214–215)

El nombre, o sobrenombre, del robot, “Uno”, por su doble naturaleza de adjetivo numeral y de pronombre, no solamente contribuye a la humanización de la máquina, sino que recuerda también el sistema cifrado de los títulos de los microrrelatos. En este caso preciso, la cifra 1 viene a cerrar una serie de cuatro ceros. La presencia de un yo narrativo, señalado antes por la autorreferencialidad, en este caso es implícita, pero adquiere una dimensión suplementaria con ese patronímico que, además, rompe con el patrón anterior de patronímicos-herramienta. “Uno” es una inmanencia relegada al final de la cola de un grupo. Postula una condición profundamente humana. Y lo que es descrito en este microrrelato constituye una pura creación humana: el trabajo. El concepto aparece casi ausente del microrrelato; adquiere corporeidad a partir de aquellos que aparecen como sus opuestos (el tiempo libre, la libertad). La toma de conciencia de “Uno” es la de formar parte de un engranaje que mutila, obliga y somete. Se trata de una estampa tayloriana en medio de la cual es la misma herramienta la que sufre alienación. El texto retrata la desconexión de sí y del estado de naturaleza. La pérdida de una edad de oro, que provoca ese sentimiento en el fondo de “uno”, se condensa en un solo término: la amargura. Término que muy bien podría ser reemplazado por otro: la insatisfacción; un estado prometeico propio de la especie humana. El desplazamiento hacia la máquina de elementos propios de la condición humana no solamente apunta a subrayar la mecanización de nuestras vidas sino también a sugerir la dimensión metatextual del microrrelato. Georges Bataille, en *La littérature et le mal*, afirma que la literatura es “l'enfance enfin retrouvée” (Bataille, 1990: 10), que esta crea un sentimiento de culpabilidad en el escritor, ya que no está trabajando cuando

escribe. Si esto es válido para la literatura en general, lo es *a fortiori* para una literatura que muestra de manera ostensible cierta frivolidad y que, por consiguiente, se muestra libre. Las referencias pueriles (*Astroboy*, *Naruto*), añadidas a aquellas provenientes de la cultura de masas (incluyendo las referencias ciencia-ficcionales), se insertan en esta lógica, al igual que la alusión a un estado “infantil” (arcaico) de la humanidad (el tiempo de los mitos y las leyendas), presente en el último microrrelato:

01000

Hoy se cumple el primer aniversario de la desaparición de los robots.

Todo fue muy rápido y muy extraño: un día estaban aquí y al siguiente no. Dejaron plantados a quienes los esperaban, no estuvieron más en sus casas de metal y de plástico.

Nadie dijo nada en las noticias, nadie publicó nada en Internet, no salió nada en la televisión. Fue como si los robots nunca hubieran existido.

De hecho, en estos días se ha vuelto muy popular que la gente diga eso: que los robots no existen. Que nunca sacaron sus antenas ni sus tenazas. Que algunas máquinas industriales son llamadas así pero eso es todo. Que esos seres inteligentes y llenos de chispas son como los duendes, las hadas y otras criaturas en las que sólo creen (dicen) los ignorantes.

Y también se dice que la impresión que tenemos muchos es errónea: que no es que el mundo sea un poco más pequeño y más triste desde hace un año. Que así ha sido siempre.

Sólo me consuelan las leyendas, que apenas se escuchan, que todo el mundo dice no creer, de las figuras que se ven desde lejos, a veces; de las pintas en las paredes con pinturas y mensajes binarios; de que los robots no se han ido, de que sólo están escondidos, esperando el momento de volver. (Chimal, 2012: 215–216)

La desaparición repentina del objeto soñado y el sentimiento de carencia así producido funcionan como metáfora de una Idea tan buscada, cuya evanescencia recuerda el momento del surgimiento de la inspiración creadora. La imaginación, las creencias, los dioses: todos forman parte de un mundo en extinción. El olvido de esos tiempos primordiales produce un mundo estrecho y encogido que ha eliminado la imaginación y lo irracional. Paradójicamente, es un elemento material (el robot) el que funciona aquí como símbolo de un mundo inmaterial que se disipa. Se trata de una inversión de perspectivas que atraviesa el conjunto de los microrrelatos. Chimal confunde las pistas al hacer cohabitar lo arcaico (creencias, leyendas) con una modernidad marcada por la inmediatez (Internet, televisión), lo que se integra a la lógica de desjerarquización cultural que rige el conjunto. Un momento clave en cuanto a esta inversión de perspectivas tiene lugar en otro microrrelato cuando un robot, Polipasto, toma clases de magia y está dispuesto a: “[...] ofrecer a robots chicos y grandes, obsoletos y avanzados, humanoides o no, un vistazo amable del mundo que no es físico, que no se rige con la lógica perfecta de los circuitos cerebrales estándar y que, por lo mismo, tanta desconfianza inspira a los ciudadanos eléctricos” (Chimal, 2012: 208–209).

La desconfianza hacia la técnica se invierte y se reemplaza por otra: aquella hacia el mundo abstracto de las ideas o sentimientos humanos. La inversión produce una equivalencia entre dos formas de pensamiento y pone en evidencia la subjetividad inherente a toda desconfianza hacia cualquier sistema de pensamiento “otro”. El texto invita a aceptar una continuidad entre formas de pensamiento *a priori* antagonistas.

Si volvemos al último microrrelato de la serie, el mundo soñado y poblado de robots es una creación efímera y fragmentaria, al igual que los veinte microrrelatos podrían oponerse a formas más “acabadas” como la novela o el cuento. En este sentido, existe una relación entre estos microrrelatos y el proyecto de literatura efímera a través de las redes sociales, la llamada “tuiterratura”,¹¹ en el cual Chimal es particularmente activo. Las inscripciones en las paredes (los mensajes binarios) son como centelleos de lo que queda de la idea imaginada, de un momento de inspiración que permanece en latencia, listo para surgir nuevamente; como el retorno al punto de partida de esos microrrelatos, al momento de su nacimiento. Su forma cifrada evoca el lenguaje de la máquina y de la técnica. Esa misma técnica que Chimal utiliza para su proyecto literario de crear nuevos espacios textuales. La reaparición, al final del microrrelato, del yo narrador expresando su esperanza revela su fe en la creación de nuevas formas literarias.

Conclusiones

“Veinte de robots” opone una resistencia a la distinción establecida por Darko Suvin entre el modelo de la extrapolación y el de la analogía. En efecto, este texto propulsa al lector en un futuro en el que la Inteligencia Artificial adquiere autonomía con relación a su creador, al mismo tiempo que nos propone un espejo de nuestras vidas cotidianas y nos reenvía a los primeros tiempos de la fábula, de la palabra primigenia. Es el tono paródico lo que facilita el paso entre la extrapolación y la analogía. La pregunta que cabría hacerse es si la dimensión paródica borra la mecánica ciencia-ficcional o si la sola presencia de un tema ciencia-ficcional (aquí los robots) justifica la pertenencia del texto al género. Una pregunta que puede parecer vana pero que en su tiempo se aplicó a las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury. Este último mostró una clara reticencia a que su novela fuera calificada de ciencia ficción ya que la consideraba una “fábula independiente” (Bradbury, 1950: loc. 73/4579) y no una verdadera extrapolación con base científica. Lo mismo podría decirse de “Veinte de robots”, que comparte más de una semejanza con la novela de Bradbury. Y entre los dos textos aparece la figura de Jorge Luis Borges, autor del prólogo a las *Crónicas*

¹¹ Las minificciones de Alberto Chimal, *El viajero del Tiempo*, se sitúan en este proyecto. Su dimensión transtextual (intertextual, hipertextual y metatextual), que implica una lectura borgesiana, ha sido estudiada en mi trabajo inédito: *Territoires de la science-fiction mexicaine (1984-2012): pour une poétique et politique de l'insolite littéraire*. Ver también: Chimal, Alberto (2014), “De tuiterratura”, en *Las Historias*. <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/de-tuiterratura/> (03/03/2020).

marcianas, productor de toda una reflexión sobre el género,¹² cuya obra (ciertos cuentos) es objeto de un retroetiquetado para adscribirla a este,¹³ y que será esencial en el devenir escritor (de ciencia ficción) de Alberto Chimal.¹⁴ La pregunta aparece entonces como inoperante no solamente porque, como lo hemos señalado, los textos de este ofrecen una matriz abierta al lector sino también porque su proyecto ciencia-ficcional apunta precisamente a cuestionar cualquier normatividad que busque acotar el género. O sus variantes, como el *cyberpunk*.

Así, los robots inofensivos y paródicos de Chimal son un contradiscurso con relación al *cyberpunk* y su visión del progreso y la tecnología como amenaza para la humanidad, sin dejar por ello de subrayar lo torcido que puedan tener nuestras sociedades. El mensaje no es unívoco, al igual que la adscripción del texto al género ciencia-ficcional. Sobre *2001 Odisea del espacio*, Chimal explica: “no es un alegato contra la tecnología ni un cuerpo de creenciasseudoreligiosas” (Chimal, 1999: 220). Es en ese mismo espacio intersticial, ese territorio movedizo, donde se sitúa “Veinte de robots”.

Los mecanismos que “Veinte de robots” pone en marcha son a la imagen de la ciencia ficción mexicana contemporánea como *ars combinatoria* de elementos heteróclitos. En efecto, el texto pone en marcha una multiplicación compleja, una ecuación factorial cuyo resultado, a partir de una combinatoria de términos, es exponencial. Se trata de una “hibridación fecunda” (Ezquerro, 2010: s/p) realizada a partir de un juego de escalas paradójico: lo infinitamente pequeño (la forma breve) que desvela lo infinitamente grande, es decir, sus múltiples sentidos y reenvíos a formas canonizadas o populares; su temporalidad múltiple. Al realizar una conjunción del pasado arcaico, el presente y el futuro, “Veinte de robots” realiza un montaje temporal que, para Giorgio Agamben, es lo propio del ser contemporáneo: “[...] le contemporain n’est pas seulement celui qui, en percevant l’obscurité du présent, en cerne l’inaccessible lumière; il est aussi celui qui, par la division et l’interpolation des temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d’autres temps [...]”¹⁵ (Agamben, 2008: 34).

En la ciencia ficción mexicana de finales del siglo XX (y particularmente en su vertiente *cyberpunk*), el motivo o la figura de la metamorfosis es realmente

¹² Véanse ensayos claves como “El primer Wells” (en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 125-128) o “La flor de Coleridge” (en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 19-23.)

¹³ Véase Cano, Luis (2017), “Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges” en Silvina Kurlat Ares (coord.), *La ciencia ficción en América Latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural*, Revista Iberoamericana, vol. 83, n.º 259-260. pp. 383-400.

¹⁴ Véanse Chimal, Alberto (2012), “Una presencia de Borges”, en *Las Historias*. <<http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/una-presencia-de-borges/>> (03/03/2020) y Chimal, Alberto (2002), “Borges y la Ciencia Ficción” en *Primeras noticias. Revista de literatura*, pp. 77-81.

¹⁵ El contemporáneo no es solo aquel que, al percibir la oscuridad del presente, identifica la luz inaccesible; es también aquel que, a través de la división y la interpolación de los tiempos, es capaz de transformarlo y de ponerlo en relación con otros tiempos (la traducción es mía).

un elemento dinámico del tejido textual. Para Francis Berthelot, en el género ciencia-ficcional, centrado en el principio de la mutación en sentido amplio, todo es “pretexto a metamorfosis” (Berthelot, 1993: 14; la traducción es mía). No se trata de una metamorfosis centrada en el hombre sino de una metamorfosis generalizada. Y si es generalizada es porque no se limita al hombre (el sujeto) sino que abarca otros parámetros: el agente, el proceso y el producto (Berthelot, 1993: 14). En los textos de finales del siglo XX, el sujeto cobra más importancia y, dentro de este parámetro, adquiere relieve particular lo que Berthelot llama el “substrato”, esto es, lo que “efectivamente se ve transformado en el sujeto” (Berthelot, 1993: 17; la traducción es mía). La proliferación de figuras deformes en los textos de ese periodo son la imagen de un cuerpo literario (un *corpus*) en busca de reconocimiento e identificación. La transformación del cuerpo, la monstruosidad y el hibridismo en la ciencia ficción mexicana más reciente —testigo de ello son los cuentos de la antología *Teknochtitlán*, ya mencionada— muestran bien que su papel de vehículo de discurso metatextual se ha afinado. Dentro de este panorama más reciente, “Veinte de robots” aparece como una nueva forma de metamorfosis, la del cuerpo mismo de la literatura, quizá ya no tanto en búsqueda de reconocimiento o identificación, sino en búsqueda del impulso que garantice su avance y su renuevo, que garantice su contemporaneidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. (2008), *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris, Payot & Rivages.
- ALLILAIRE, Jean-François (2016), “Médecine et transhumanisme” *Passages, ¿Quels transhumanismes?*, n.º188, pp. 15–21.
- ARES, Silvia Kurlat (coord.) (2012), *La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá*. *Revista iberoamericana*, Pittsburg, vol. 78, n.º 238-239. Volumen completo.
DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6884>>.
- ARES, Silvia Kurlat (coord.) (2017), *La ciencia ficción en América Latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural*. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, vol. 83, n.º 259-260. Volumen completo.
DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7498>>.
- BATAILLE, Georges (1990), *La littérature et le mal*. Paris, Gallimard.
- BERTHELOT, Francis (1993), *La métamorphose généralisée*. Paris, Nathan.
- BRADBURY, Ray (1950), *Chroniques martiennes*. Paris, Folio SF (*e-book*).
- CANO, Luis (2017), “Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges” en Silvina Kurlat Ares (coord.), *La ciencia ficción en América Latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural*. *Revista Iberoamericana*, vol. 83, n.º 259-260. pp. 383-400.
DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7506>>.

- CHIMAL, Alberto (1999), *El amanecer del hombre* en *CIENCIA ergo-sum*, vol. 6, n.º 2, pp. 217–220.
- CHIMAL, Alberto (2002), “Borges y la Ciencia Ficción”, *Primeras noticias. Revista de literatura*, pp. 77-81.
- CHIMAL, Alberto (2010), “Epílogo” en Bernardo Fernández (ed.), *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, Ediciones SM, pp. 233–237.
- CHIMAL, Alberto (2012), “Veinte de robots” en Antonio Jiménez Morato (ed.), *Siete: los mejores relatos de Alberto Chimal*. Madrid, Salto de Página, pp. 205–216.
- CHIMAL, Alberto (2012), “Se ha perdido una niña” en Jiménez Morato, Antonio (ed.), *Siete: los mejores relatos de Alberto Chimal*. Madrid, Salto de Página, pp. 29–45.
- CHIMAL, Alberto (2012), “Una presencia de Borges” en *Las Historias*. Consultado en: <<http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/una-presencia-de-borges/>> (03/03/2020).
- CHIMAL, Alberto (2016), “La imaginación en México” en Álvarez Méndez, Natalia; Abello Verano, Ana; Fernández Martínez, Sergio (eds.), *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*. León, Universidad de León, pp. 35–49.
- DAVID, Christophe (2006), “Günther Anders et la question de l’autonomie de la technique”, *Ecologie & politique*, vol. 32, pp. 179–196. DOI: <<https://doi.org/10.3917/ecopo.032.0179>>.
- DAVID, Marielle (2016), “Du transhumanisme à l’au-delà du Père: Un+Un=Un” en *Passages, Quels transhumanismes?*, n.º188, pp. 47–53.
- EZQUERRO, Milagros, (2010), “De l’hybridation féconde”, *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n.º18: *Littératures et sciences. De la science à la littérature et retour*. Consultado en: <<https://journals.openedition.org/narratologie/6005>> (03/09/2020), s/p. DOI: <<https://doi.org/10.4000/narratologie.6005>>.
- FCESSEL, Michaël (2012), *Après la fin du monde: critique de la raison apocalyptique*. Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1986), “Introduction à l’architexte” en Gérard Genette (ed.), *Théorie des genres*. Paris, Éditions du Seuil, pp. 89–159.
- HOTTOIS, Gilbert (2014), “Le transhumanisme entre humanisme et posthumanisme” en *Foi & Vie, Revue de Culture Protestante*, n.º4, pp. 27–45.
- LANGLET, Irène (2006), *La science-fiction: lecture et poétique d’un genre littéraire*. Paris, Armand Colin.
- NANCY, Jean-Luc (2012), *L’équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*. Paris, Éditions Galilée.
- ROJO, Pepe (2001), “Conversaciones con Yoni Rei”, en Miguel Angel Fernández Delgado (ed.), *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*. Buenos Aires, Lumen, pp. 188-199.
- ROJO, Pepe (2010), “Ruido gris”, en Bernardo Fernández (ed.), *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, Ediciones SM, pp. 97-128.

ROSSO, Ezequiel de. (2012), “La línea de sombra: literatura latinoamericana y ciencia-ficción en tres novelas contemporáneas”, *Revista Iberoamericana, La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá*, vol. 78, n.º 238-239, pp. 311–328.

DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6902>>.

SCHAFFLER, Federico (antol.) (2015), *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*. Ciudad Victoria, Tamaulipas, Edición del Gobierno de Tamaulipas (Colección Agua firme).

SIBONY, Daniel (2010), *Les Sens du rire et de l'humour*. Paris, Odile Jacob.

SUVIN, Darko (1977), *Pour une poétique de la science-fiction*. Québec, Presses universitaires du Québec.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel (1999), *Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana*. México, Grupo Editorial Vid.