

Imaginarios teológicos en la ciencia ficción latinoamericana reciente. *Zombie* de Mike Wilson y *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana*

Theological imaginaries in Recent Latin American Science Fiction. Mike Wilson's *Zombie* and Rita Indiana's *Tentacle*

Imaginários teológicos na ficção científica latino-americana recente. *Zombie* de Mike Wilson e *La mucama de Omicunle* de Rita Indiana

SAMUEL LAGUNAS**

RESUMEN: Este artículo presenta un análisis de dos novelas recientes de ciencia ficción distópica latinoamericana: *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana y *Zombie* (2011) de Mike Wilson. A través del concepto de imaginarios teológicos, se propone una lectura que dé cuenta de cómo aún en los mundos de ficción más sombríos se fraguan condiciones para la esperanza. El análisis consta de tres momentos: primero se describen las formas en que estos imaginarios son producidos en las obras, ya sea por reciclaje o por hibridación cultural. Segundo, se observa cómo en ambas novelas los imaginarios teológicos configuran sujetos anti-mesiánicos. Por último, se señala cómo los imaginarios teológicos proveen a los personajes de una orientación hacia el futuro.

PALABRAS CLAVE: *Ciencia ficción latinoamericana, distopía, imaginarios escatológicos, esperanza.*

ABSTRACT: This article presents an analysis of two recent Latin American dystopian science fiction novels: Rita Indiana's *Tentacle* (2015) and Mike Wilson's *Zombie* (2011). Through the concept of theological imaginaries, I proposed the thesis that accounts for how even in the darkest fictional worlds conditions for hope are forged. The analysis consists of three moments: first, the ways in which these imaginaries are produced in the novels, either by recycling or by cultural hybridization. Second, it is observed how in both novels theological imaginaries configure anti-messianic subjects. Finally, it is pointed out how theological imaginaries provide the characters with an orientation towards the future.

KEYWORDS: *Latin American science fiction, dystopia, theological imaginaries, hope.*

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise de dois romances distópicos de ficção científica recentes da América Latina: *La maid de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana e *Zombie* (2011) de Mike Wilson. Por meio do conceito de imaginários teológicos, propõe-se uma leitura que explica como até nos mundos mais sombrios da ficção se forjam as condições de esperança. A análise consiste em três momentos: primeiro, são descritas as formas como esses imaginários são produzidos nas obras, seja por reciclagem, seja por hibridização cultural. Em segundo lugar, observa-se como em ambos os romances os imaginários teológicos configuram temas anti-messiânicos. Por fim, aponta-se como os imaginários teológicos fornecem aos personagens uma orientação para o futuro.

PALAVRAS-CHAVE: *ficção científica latino-americana, distopia, imaginários escatológicos, esperança.*

RECIBIDO: 28 de mayo de 2021. **ACEPTADO:** 29 de julio de 2021.

* Este artículo es resultado de la investigación realizada en el programa de Doctorado del Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y fue escrito con apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

** Maestro en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. <samlag_89@hotmail.com>.

La imaginación del futuro desde la ciencia ficción (CF) suele estar asociada a la catástrofe, al desastre y al fin-del-mundo. Este vínculo no es azaroso. Desde el comienzo de la práctica del género, el desencanto con la ciencia y la sospecha de los avances tecnológicos han sido una constante. En *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1823), citada comúnmente como la obra pionera del género,¹ su autora Mary Shelley pone en tensión tanto la ética del científico moderno como la moralidad de sus inventos, para evidenciar la delgada línea que separa las capacidades tecnológicas del científico de los poderes demiúrgicos imposibles de controlar para el ser humano; ineptitud que, tarde o temprano, desencadena el desastre. La indagación en las crisis de Víctor Frankenstein responde a la inquietud y la molestia sobre los límites propios de la ciencia. No obstante, el malestar anímico del personaje no adquiere todavía en novelas como *Frankenstein* una representación distópica. La catástrofe posee en esta primera novela de CF una dimensión íntima e individual.

Las razones por las que las distopías se convertirán en tema predilecto para la CF occidental en el siglo XX, no son muy difíciles de encontrar: el surgimiento de los Estados totalitarios (recuérdense obras como *Un mundo feliz* [Aldous Huxley, 1932] o *Nosotros* [Yevgueni Zamiatin, 1924]), las dos guerras mundiales (presentes en novelas tan disímiles como la trilogía cósmica [1938-1945], de C. S. Lewis o *Matadero cinco* [Kurt Vonnegut, 1969]), la amenaza de la extinción nuclear (*Cántico por Leibowitz* [Walter Miller, 1959] o *Riddley Walker* [Russel Hoban, 1980]) y la crisis ecológica provocada por los procesos de industrialización (*El mundo de cristal* [J. G. Ballard, 1966] o *El año del diluvio* [Margaret Atwood, 2009]), son los principales factores que han llevado al género a imaginar futuros donde la ruina está generalizada y la catástrofe (ecológica, sociopolítica, económica o moral) no sólo ya ha ocurrido, sino que no cesa de ocurrir. El aumento de la producción de distopías literarias coincidirá con la disminución de la escritura de utopías literarias. Esto llevará a filósofos como el esloveno Slavoj Žižek a concluir que: “Nuestra era se percibe a sí misma como la edad de la madurez en la que la humanidad ha abandonado los viejos sueños de utopías milenaristas y ha aceptado las limitaciones de la realidad –de la realidad socioeconómica capitalista– con todas sus imposibilidades. Somos incapaces de pensar nuevas utopías” (2013: 78).

¹ Parece haber un consenso en datar el comienzo de la escritura de CF con el inicio de la modernidad. Hay variaciones, sin embargo, dependiendo del factor de la modernidad que se quiere destacar. Honores (2018), por ejemplo, sitúa a *Frankenstein* como la obra inaugural del género, ya que resalta de la modernidad los avances tecnocientíficos derivados de las revoluciones industriales. Otro historiador de la CF, Roberts (2005), postula *Sobre el infinito universo y los mundos* (1584) de Giordano Bruno como la inauguración del género ya que le interesa destacar de la modernidad la relación entre teología y ciencia y cómo la figura de Galileo abre un nuevo modo de pensar el orden cósmico.

En el contexto latinoamericano la presencia de la distopía² tampoco ha sido menor. Para Haywood (2011), la tensión entre civilización y barbarie, presente en gran parte de las literaturas latinoamericanas del siglo XIX, modeló en gran medida el desplazamiento de la CF durante las primeras décadas del siglo XX, del optimismo hacia el pesimismo y de la tecnofilia a la tecnofobia. Así, “Yzur” (1906) de Leopoldo Lugones, el equivalente al *Frankenstein* latinoamericano, representará la degradación anímica y moral del personaje central a medida que su criatura, un mono en este caso, va humanizándose. De igual manera que en la CF europea y norteamericana, en América Latina se observa cómo la desconfianza de los avances y las teorías científicas va aumentando al punto de no sólo cuestionar a individuos aislados, sino representar territorios destruidos por los efectos nocivos del progreso. A esto se sumará un rasgo que resulta, si no específico, sí dominante en la CF latinoamericana que es la incorporación de elementos provenientes del campo religioso ortodoxo y heterodoxo, tanto cristiano como indígena. Esta tensión ciencia-creencia estará presente desde las primeras muestras del género en el siglo XVIII hasta las distopías –como las que analizaré en este artículo– escritas en la actualidad. No hay que olvidar, además, que lo distópico ha sido potenciado excepcionalmente en América Latina por acontecimientos históricos como las dictaduras conosureñas, o fenómenos literarios como el surgimiento del subgénero cyberpunk.³

El objetivo del presente artículo es realizar una lectura a contrapelo⁴ de la CF distópica latinoamericana. Es decir, pretendo abrir paso entre los mundos de barbarie desencadenados en las obras a la imaginaria teológica y trascendental que funciona como

² Tanto en la definición clásica de Sargent, para quien la distopía describe una sociedad “normalmente localizada en un tiempo y espacio que sirve para que el autor dé al lector una vista considerablemente peor del tiempo y el espacio en que el lector habita” (2006: 15); como en la mucho más radical definición de Gottlieb, quien destaca que la distopía se centra en representar “aberraciones específicas de nuestro sistema socio-político presente, señalando sus potenciales monstruosas consecuencias para el futuro” (2001: 13); en ambas definiciones la distopía se caracteriza por estar situada en un espacio-tiempo devastado y desolador.

³ Respecto del cyberpunk, Roberts lo define como un subgénero de CF caracterizado por la construcción de espacios “claustrofóbicos, oscuros y casados con una visión confinada de lo urbano: sintomáticos de una evaluación pesimista de los peligros de la informática y del enfoque cada vez más centrado en la ciudad de las sociedades contemporáneas” (2006: 311). En el prólogo escrito por Gerardo Porcayo a la primera antología de cyberpunk en México, *Silicio*, se lee una definición complementaria en la que más que enfatizarse los modos de representación de los espacios, se destaca un tono desencantado y pesimista: “[El cyberpunk] es sólo otro recurso, otra manera de hacer resaltar la voz en medio del desierto de la sobre información, de los miles de mass media que han creado la impensable estática de la realidad. Es la actitud insoslayable de respuesta ante un medio urbano que se vicia en sus propias complacencias y patologías. En su propia mierda” (cit. en García, 2015: 2).

⁴ Con una lectura “a contrapelo”, término que recupero de la tesis 7 de Benjamin (2008) en sus *Tesis sobre la historia*, me refiero a una lectura de la CF distópica orientada no a la constatación de la ruina, sino a la redención del futuro, un acto de lectura que indague en los textos en busca de recursos que movilicen el entusiasmo y la esperanza, en vez de reproducir aquellos que refuerzan las condiciones opresivas y de desasosiego de la existencia.

resistencia a la catástrofe. Me centraré en dos novelas: *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana⁵ y *Zombie* (2011) de Mike Wilson.⁶ A través del concepto de *imaginarios teológicos*, pondré en primer plano las búsquedas y las configuraciones a través de las que los personajes construyen sus espiritualidades en medio de la ruina. Para ello, en el primer apartado presentaré la definición de los imaginarios teológicos, categoría propuesta a partir de los trabajos de Castoriadis y Lapoujade; señalaré la importancia de abordarlos en una lectura crítica de la CF latinoamericana, y visibilizaré su presencia en algunas obras pioneras del género.

Los tres apartados siguientes se concentran en el comentario y análisis de las dos novelas escogidas.⁷ Primero, describiré la forma en que son producidos, ya sea por reciclaje o por hibridación; segundo, observaré cómo en ambas novelas los imaginarios teológicos se emplazan en el cuerpo de los protagonistas; y, tercero, analizaré cómo los imaginarios teológicos están orientados en ambas obras hacia el futuro. En las conclusiones recalcaré el objetivo de esta propuesta de (re)lectura: dar cuenta de cómo incluso en los mundos de ficción más sombríos se fraguan, desde los imaginarios teológicos, condiciones para la esperanza.

IMAGINARIOS TEOLÓGICOS: SU DEFINICIÓN Y SU IMPORTANCIA

Propongo caracterizar el concepto de imaginarios teológicos a partir de la capacidad dialéctica que Lapoujade otorga a la imaginación y de la función que el filósofo Castoriadis da a los imaginarios. En primer lugar, para Lapoujade, gracias a la imaginación se hace posible la reunión de contrarios; esto es, una armonía donde las tensiones se acoplan en vez de disolverse. En segundo lugar, Castoriadis observa que los imagi-

⁵ La obra de Indiana (Santo Domingo, 1976) consta hasta ahora de cinco novelas y se caracteriza por poseer una prosa directa, impúdica (heredera del realismo sucio), y por contar las historias de personajes rebeldes, inconformes e irreverentes tanto con su historia privada como con la memoria oficial de su país. En *La mucama de Omicunlé*, Indiana incursiona en la ciencia ficción con una historia que combina magia y espiritualidad yoruba con una mirada y un uso *queer* de la tecnología. No sólo esta obra continúa la tradición de escritura de ciencia ficción femenina y feminista en el continente, sino que la renueva introduciendo una perspectiva que interseca lo *queer* con lo afrocaribeño, lo que da como resultado una de las novelas más originales de la década.

⁶ Se trata de la tercera novela de Mike Wilson (Missouri, 1974), escritor perteneciente al movimiento chileno *Freak Power* quien en sus obras ha preservado el impulso escatológico que caracterizó al movimiento. Desde *Zombie* (2011) hasta la más reciente *Ciencias ocultas* (2019) persiste la lucha de sus personajes por abrirse paso en un mundo de residuos, sobre el cual gravita una y otra vez la sombra cósmica de Cthulhu.

⁷ Es importante destacar que tanto la obra de Indiana como la de Mike Wilson apenas comienzan a ser exploradas desde la crítica y los estudios literarios. Para Indiana, véase el trabajo de Fernanda Bustamante, específicamente el libro *Archivos* (2017). Sobre *Zombie* de Wilson, véase el artículo de Laraway "Teenage Zombie wasteland" (2012).

narios sirven para integrar individuos concretos dentro de una sociedad a través de respuestas a las cuestiones fundamentales de la vida interna del grupo social: ¿quiénes somos como colectividad?, ¿qué somos los unos para los otros?, ¿dónde y en qué estamos?, ¿qué queremos?, ¿qué deseamos?, ¿qué nos hace falta? Las respuestas a estas preguntas, en el planteamiento del pensador griego, no las pueden proporcionar ni la realidad ni la racionalidad, así que es facultad de los imaginarios el hacerlo.

Debido a que las preguntas fundamentales de un grupo social pueden variar, son también diversos los imaginarios que circulan en ella, los cuales pueden o no entrar en conflicto. Es importante señalar, como también observa Lapoujade, que los imaginarios satisfacen, en principio, una necesidad de sentido al ser el “vehículo primero del alma” (1988: 41), pero después satisfarán necesidades materiales a través de su institucionalización en el cuerpo social.⁸

Siguiendo esta línea conceptual y funcional, un *imaginario teológico* es aquel que, sin ser un todo homogéneo sino armónico, da respuesta a las preguntas que un grupo social se formula sobre lo sagrado, lo divino, lo trascendental y las formas de acceder o acercarse a ello. Estos caminos son los que denominaré aquí como “espiritualidades”.⁹ Los imaginarios teológicos, por lo tanto, no solamente delimitan caminos espirituales; además, al anclarse en la libertad del individuo y del grupo social, preceden a lo institucional, por lo que existen con independencia de cualquier institución religiosa y, en muchas ocasiones, son contrarios a ella. Es decir, los imaginarios que desembocan en instituciones religiosas son hegemónicos, en tanto que aquellos que permanecen al margen, dadas sus características, pueden ser antihegemónicos (si sólo manifiestan características diferentes) o contrahegemónicos (si plantean una oposición directa a lo hegemónico).

⁸ Para Castoriadis, hay dos atributos importantes de los imaginarios. Primero, que pertenecen tanto a la colectividad como a los individuos, así que poseen dos dimensiones: “lo imaginario radical como histórico-social y como psique-soma. Como histórico-social es un río abierto del colectivo anónimo; como psique/soma, es el flujo representativo/afectivo/intencional” (1998: 328). Es a través de un proceso que Castoriadis denomina “sublimación” que la psique (con sus representaciones, actos y afectos) abandona su mundo privado y se incorpora al mundo socialmente instituido. En segundo lugar, en los imaginarios “no hay leyes que los rijan”, ni “hay allí un pensamiento lógico, salvo de manera excepcional y discontinua” (Castoriadis, 2001: 94). Tanto la autonomía como la discontinuidad o indeterminación –rasgos que Castoriadis condensará en el término “magma” para tratar de aprehenderlos– son la principal virtud de los imaginarios, los cuales proveen a la sociedad de significaciones que articulan su mundo. Gracias a estas significaciones es que se mantiene unida y abierta una sociedad.

⁹ Lo sagrado es, para Eliade, una modalidad de estar en el mundo y remite, por lo tanto, a un espacio heterogéneo y a un acto: la hierofanía, mediante la cual lo sagrado inviste un objeto para expresar aquello que esconde: lo divino. Para Zambrano (1986), lo sagrado es “una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida”. Lo divino, en cambio, es aquello que está detrás y que posibilita lo sagrado. En este sentido, entenderé la espiritualidad como el “camino personalizado” (De Pablo Maroto, 1990) que se recorre hasta alcanzar un estado elevado de relación con lo divino.

La importancia de preguntarse sobre los imaginarios teológicos en la CF está en la posibilidad de realizar actos de lectura cuyos efectos vayan más allá de la vacilación, el temor y el terror, y se encaucen hacia el entusiasmo y la esperanza. Para conseguir esto, es importante situar las operaciones esenciales del género de CF –la anticipación y la especulación– dentro del campo mayor de la imaginación radical, es decir, ubicarlas como facultades autónomas que favorecen la discontinuidad y la indeterminación, contribuyendo así, desde el terreno de los imaginarios, a mantener abierta la imaginación del futuro.

Si bien para Castoriadis la imaginación radical es la facultad creativa del ser por medio de la cual se ponen en cuestión y se trascienden aquellas estructuras cognitivas que impiden ver más allá de lo posible, y que en vez de confirmar y confinarse en el mundo existente, proponen mundos nuevos y abiertos, la sistematización del concepto resulta limitada ya que en sí misma la noción de “apertura” se presta a una ambigüedad sobre todo ética: ¿abierta a qué?, ¿abierta para quién(es)? De forma complementaria, resulta útil mencionar a Arendt, para quien la tarea central de la imaginación tiene que ver con un cambio de perspectiva, con la (im)posibilidad de habitar imaginariamente aquello que nos es remoto. Se trata, pues, de un acto de empatía y generosidad por el que se supera el interés propio en pos de la pluralidad. Para una pensadora afín, Iris Murdoch, la imaginación radical no será otra cosa que “el ejercicio para comprender qué/quién es lo otro, para comprender radicalmente que lo otro/ la otra/ el otro es y que es su ser que nos otorga realidad a nosotros mismos” (cit. en Fuster, 2013: 151). Se trata, pues, de un intento de devolver a la imaginación radical y los imaginarios su facultad de fundadores y transformadores de las instituciones sociales, y de emplazar la reivindicación de la imaginación y los imaginarios desde una ética empática y liberadora. Ese fue justo el aporte de los movimientos sociales de la segunda mitad del siglo XX al concepto de imaginación radical, el cual se convirtió en “un ejercicio colectivo de imaginación comprometido con un movimiento actual de liberación. Es fundamentalmente un producto de lucha, de victorias y derrotas, de crisis y aperturas, y conversaciones sin fin circulando en un ambiente compartido” (Kelley, 2002: 150).

Además, resulta pertinente no sólo asociar ambas operaciones a la libertad de la imaginación, sino también a la imaginación profética, en tanto que a través de ellas –de la especulación y de la anticipación– se adquiere conciencia “del poder diferenciador del lenguaje, de la capacidad de hablar en formas que evo[quen] la novedad «recién salida de la palabra»” (Brueggemann, 1986: 7). El carácter profético de la imaginación no tiene que ver, entonces, con una práctica oracular y adivinatoria, sino con el redescubrimiento de la facultad creadora de las palabras en un horizonte temporal de futuro; o sea, la literatura como semilla recurrente de mundos nuevos.

La especulación y la anticipación, ambas facultades de la imaginación, son las encargadas de detonar el efecto de sorpresa y asombro del texto de CF –la crisis

epistemológica– en un nivel textual (sintáctico y semántico) y en el nivel extratextual del lector. Dentro del nivel textual, los textos de CF acuden a la interrogante sobre el futuro para desestabilizar la experiencia enunciativa (la voz) de los personajes (nivel sintáctico) y para confrontar distintos órdenes de mundo y de tiempo (nivel semántico). En este sentido, la trayectoria de lectura que reconoce Todorov para el texto fantástico (que concluye con la aparición del ser sobrenatural), se manifiesta en la CF gracias a la confrontación producida entre los imaginarios teológicos al interior de la obra: las descripciones de los espacios distópicos, las caracterizaciones monstruosas de los personajes y las (im)posibilidades de representación de un futuro redimido y completo. El malestar y el extrañamiento generado en el lector a partir de la lectura de obras de CF no se reduce a la vacilación “experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1981: 19), sino que repercute en la producción de una interrogante propia de estos imaginarios: “¿Es posible que esto ocurra fuera del mundo del texto en el futuro?”

No es posible soslayar que el resquebrajamiento espacio-temporal del orden que el lector construye como real es capaz de desencadenar incertidumbre y terror. En este sentido, una lectura a contrapelo de la CF distópica que vaya más allá de la vacilación provocada por las marcas textuales, y de los efectos de abatimiento que genera el choque entre tiempos y futuros (im)posibles en las y los lectores,¹⁰ es viable cuando se interroga a los textos por sus imaginarios, en específico teológicos, ya que desde allí pueden atisbarse escenarios de esperanza en medio de la catástrofe. En esta ruta, la imaginación radical puede conducirnos hacia el camino del entusiasmo y de la esperanza, entendiendo esta última como “la grieta en el presente a través de la cual se puede atisbar el futuro” (2016, p. 77). Ejercitar la lectura de CF como acto de la imaginación radical no crea la impresión de que los problemas son menos graves o que lo mejor es evadirlos, como lo hace el optimista y el lector lewisiano de CF,¹¹ sino que abre al lector al efecto de sorpresa y a la novedad por venir: al futuro. La pregunta por los imaginarios teológicos ayuda a valorar los alcances y límites de esa apertura.

Es importante dar cuenta también de que la pregunta por los imaginarios teológicos en la CF latinoamericana atiende un vacío en los estudios del género: el de las formas textuales y narrativas que toma la tensión ciencia-creencia en las obras. Esta no siempre aparece expresada en términos de confrontación o de crítica, como ocurre en la CF europea y norteamericana clásica, sino que en muchas ocasiones se presenta como

¹⁰ La catástrofe, entendida como cambio brusco que ocasiona deterioro, desastre y destrucción es un rasgo esencial y detonante en la CF distópica. No obstante, el término “catástrofe” no tiene en sí mismo connotaciones negativas, sino que refiere únicamente a un cambio drástico de arriba abajo.

¹¹ Para C. S. Lewis, cuyas posturas teológicas y literarias rozaban siempre el dogmatismo, las ficciones escatológicas eran “pseudo-historia”, y se refirió a la CF como una literatura en la que “a veces es bueno entretenerse” (2004: 102).

una síntesis armónica. Pensemos en el lenguaje teológico y la forma de polémica escolástica revestida de tecnicismos científicos que emplea Manuel Antonio de Rivas para la escritura de *Sizigias y cuadraturas lunares* (1773), obra reconocida como la primera del género; o en la manera en que las doctrinas espiritistas modelan los argumentos de obras como *Querens* (Pedro Castera, 1890), *Póstumo el transmigrado: El hombre que resucitó en el cuerpo de su enemigo* (Alejandro Tapia, 1882) o *El donador de almas* (Amado Nervo, 1899); o en los protagonistas híbridos de tecnociencia y metafísica de los relatos de *Las fuerzas extrañas* (Leopoldo Lugones, 1906). En cada una de estas obras mencionadas las creencias aparecen como suplemento de la ciencia y viceversa, construyendo espiritualidades que distan de un racionalismo a ultranza y, en vez de ello, plantean la superposición de la esfera racional con la esfera teológica. Un caso emblemático de este cruce ciencia-creencia es el de Juan, personaje del relato “Metamúsica” de Lugones, quien intenta descomponer en haces de luz el sonido del piano y lo que comienza como un experimento estrictamente científico deriva en andanzas pitagóricas y cabalísticas que acaban por llevarlo a una muerte fatídica. Los imaginarios teológicos que se desprenden de estos primeros textos del género están, además, lejos del dogmatismo cristiano hegemónico, ya que favorecen la inclusión del pensamiento hermético, la teosofía, la cábala, y el ocultismo; y gracias a la inclusión de esas otras ventanas de pensamiento se logra producir en el lector el efecto fantástico. Es decir, los imaginarios teológicos cumplen también una función estética.

En dos novelas posteriores, *XYZ* (Clemente Palma, 1934) y *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940), la meditación y reflexión sobre temas como la eternidad, el destino, la libertad, la muerte aparecen planteadas en clave gnóstica-materialista; esto quiere decir que los personajes intentan conseguir la trascendencia a través de su conocimiento individual –de ahí el carácter gnóstico– orientado a la producción-creación de cuerpos que sirvan como soporte de las imágenes ideales a las que aspiran.¹² Tanto las clones de Rolland Poe en *XYZ*, como las grabaciones hologramáticas que encuentra el fugitivo durante su reclusión en *La invención de Morel* son intentos de materializar y coronar el camino de sus búsquedas espirituales.

Otras formas de espiritualidad que comienzan a desarrollarse en los textos tempranos de CF latinoamericana, tienen que ver con el consumo de sustancia enteógenas que detonan en el organismo reacciones químicas, las cuales, a su vez, provocan una especie de arrebatos místicos. Un ejemplo de esta veta lo encontramos en el relato “La psiquina” (Ricardo Rojas, 1906), donde se consignan los efectos de un alcaloide opiáceo capaz de separar el cuerpo y el espíritu de quien lo consume. Los relatos aparecidos en los

¹² Bloom señala que son precisamente las visiones materiales de las imágenes las que se convierten en epifanía y testimonio para el gnóstico de la existencia de ese mundo trascendental, “suprasensible”, que no es ni el mundo empírico de los sentidos, ni el mundo abstracto del intelecto, sino el “mundo intermedio donde reinan las imágenes” (1997: 20).

números de la revista *Crononauta*, evidencian no sólo el interés en seguir explorando desde la CF los alcances de los paraísos artificiales de Baudelaire, sino también muestran un interés creciente por incorporar cosmogonías del “subdesarrollo”,¹³ esto es, provenientes de territorios latinoamericanos, de allí que las religiones y espiritualidades indígenas aparecerán con cada vez más insistencia en las tramas de obras de CF. En el caso mexicano, la pregunta sobre el pasado colonial y prehispánico, se convertirá en delante en fuente para la imaginación del futuro y adquirirá protagonismo en obras como *Trasterra* (Tomás Mojarro, 1973) y, posteriormente, *La destrucción de todas las cosas* (Hugo Hiriart, 1992) y *Cielos de la tierra* (Carmen Boullosa, 1997). La recuperación de la memoria indígena, dada su impronta apocalíptica de fin-de-mundo, introducirá en los imaginarios escatológicos escenarios más cercanos a la distopía que a la utopía.

Estos cuatro elementos: el cruce ciencia-creencia, el materialismo gnóstico, el consumo de sustancias enteógenas y las cosmovisiones indígenas, presentes ya desde las primeras obras del género en América Latina, cobran especial relevancia en las novelas contemporáneas que aquí analizo, de ahí la necesidad de presentar dichos factores en estas últimas no como una novedad inusitada sino, más bien, situándolas como una suma de tradiciones precedentes.

HIBRIDACIÓN Y RECICLAJE: LAS FÁBRICAS DE LOS IMAGINARIOS TEOLÓGICOS

El primer rasgo que quiero destacar de ambas novelas es que las identidades y, por ende, los imaginarios teológicos de sus personajes se construyen a partir de dos operaciones: el reciclaje y la hibridación cultural. El reciclaje refiere a la utilización de restos culturales significativos para dar sentido a la vida de los sobrevivientes. En la hibridación cultural, en cambio, lo central es el cruce sociocultural de elementos tradicionales y modernos (García Canclini, 2009), reconvirtiendo la psique y el soma de los sujetos y los grupos sociales.

En *Zombie* de Mike Wilson, los personajes habitan un mundo de residuos. Una lluvia de explosivos nucleares azotó La Capital y la zona conurbada residencial conocida como La Avellana aniquilando a gran parte de la población. Los sobrevivientes, la mayoría

¹³ El fragmento completo escrito por René Rebetez, merece citarse por constituir un manifiesto de la escritura de CF latinoamericana de la época: “Contra los que pretenden subordinar la inteligencia al subdesarrollo esgrimiremos un arma poderosa: nuestra capacidad de extrapolarlos a cualquier planeta, al pasado o al futuro, a las entrañas del microcosmos o a los oscuros laberintos del inconsciente y desde allí –desde mi punto de vista cuya perspectiva puede proporcionar una objetividad casi-marciana– haremos una crítica feroz y constructiva [...] Cada quien tiene su arma. Y en cada etapa que el hombre demiurgo (léase: revolucionario) apresura el ritmo de la historia, utiliza una distinta. Permítaseme decir que poseemos la mejor: una literatura que no respeta fronteras, que rebasa los estrechos límites del dogmatismo y los combate” (cit. en Tattersfield, 2004: 4-5).

adolescentes y jóvenes huérfanos, recuerdan poco o nada de cómo era la vida antes de la explosión. Para navegar y dar sentido al mundo-después del acontecimiento catastrófico, los más grandes como James y Frosty han construido una memoria mediada por elementos provenientes de la cultura pop: series de televisión, comics y cuentos fantásticos, los cuales funcionan como objetos-signo de la vida anterior a la explosión y que, en su condición homóloga de sobrevivientes culturales del desastre, se erigen como restos-de-mundo y como lugares de memoria¹⁴ que movilizan los recuerdos, remueven las sensibilidades y detonan nuevos comportamientos en los personajes.

Es importante mencionar que el fin-del-mundo dentro de la novela funciona como criba etaria; es decir, la catástrofe del mundo adultocéntrico hegemónico que implica la muerte de los padres permite la relocalización de las subjetividades adolescentes y juveniles en el centro del nuevo mundo.¹⁵ ¿Cómo son, por tanto, los imaginarios teológicos que estos personajes despliegan?

En primer lugar, los imaginarios teológicos de los personajes de *Zombie* aparecen orientados hacia la muerte tanto en un sentido individual como colectivo. Es decir, se trata de espiritualidades escatológicas, del fin,¹⁶ que otorgan un sentido-de-vida –una misión– a los personajes. Las preguntas que parecen formularse detrás de estos imaginarios son ¿por qué estoy aquí en este momento? y ¿en relación a quién? El caso más emblemático de cómo los imaginarios teológicos orientan las acciones de un personaje lo encontramos en Frosty. Él se presenta como un chico sin memoria de quién era antes de la explosión: “la persona que existía antes, buscado y querido por otros, se esfumó. No sé, hasta hay días en que ni yo me acuerdo de él”, pero con un propósito claro al asumirse “como esos superhéroes mutantes que desean dominar el mundo... en realidad, más como un supervillano” (Wilson, 2011: 33). En otro momento de su narración, Frosty cuenta cómo su abuela jugó un papel importante durante su crianza:

Me crió mi abuela paterna. Ella emigró de los Estados Unidos durante la Primera Guerra. De niña, creció en los campos de Massachusetts, bajo la tutela de un pastor

¹⁴ Recupero el concepto “lugar de memoria” de Pierre Nora, para quien esta aproximación al pasado y a la historia permitía “poner de relieve la construcción de una representación y la formación de un objeto histórico en el tiempo” (2008: 22).

¹⁵ Es claro que el antecedente más notable de este modelo narrativo lo encontramos en *El señor de las moscas* (William Golding, 1954), novela distópica que retrata el deterioro de la sociedad a través del comportamiento perverso de un grupo de niños y adolescentes que se quedan varados en una isla debido a un accidente de avión. Tanto en ésta como en *Zombie* la catástrofe funciona dentro de la trama para colocar a un grupo social comúnmente marginado en el centro del mundo de ficción.

¹⁶ No debe confundirse este *éschaton* con *skatós*, que significa excremento. En el español la escatología y lo escatológico comúnmente se asocian a lo segundo, antes que a lo primero; no obstante, es importante decir que es difícil establecer conexiones directas entre ambos términos. Por escatológico aquí me referiré al significado básico de la palabra, que sigue siendo su significado central: los acontecimientos o estados últimos o finales de la vida y de la historia.

fanático. Guardaba un diario donde registraba sus recuerdos de la secta. Se congregaban en un predio aislado, en la oscuridad rural de Nueva Inglaterra. Ahí esperaban el fin de los tiempos, pero nunca llegó. Como en tantos otros casos, el pastor decidió tomar el destino en sus manos y fabricar su propio Apocalipsis. Se encerró con los devotos en un granero, estaban todos presentes salvo una persona, una niña de once años... mi abuela. El pastor le había instruido que permaneciera afuera y que lanzara una antorcha al pajar tan pronto se cerraran los portones [...] Debía permanecer ante el fuego hasta que el último grito cesara, hasta que la última brasa se extinguiera. Sobrevivir para dar testimonio del sacrificio [...] Ella cumplió con su tarea y dio testimonio de lo ocurrido. Noche tras noche, entraba a mi habitación y me predicaba las doctrinas escatológicas del pastor. Para cuando apagaba la lámpara y cerraba la puerta, yo ya estaba escondido debajo de las sábanas, temblando de terror. Y cuando el sueño por fin me superaba, mi consciencia cedía a un inframundo plagado de pesadillas (40).

La cita es significativa por varias razones. El imaginario teológico de la abuela, modelado por una férrea conciencia apocalíptica, es heredado a su nieto Frosty, quien lo incorporará a su propia identidad. Este imaginario se caracteriza por colocar al sujeto en un lugar específico: el del sobreviviente. Tanto Frosty como su abuela se harán conscientes de que ése es su sitio en el mundo; luego, la abuela entenderá que el haber padecido una catástrofe, haber pasado por ella como quien pasa por el fuego, le concedía una visión especial: la de testigo; y una misión: compartir el testimonio a su nieto. En este sentido, conviene destacar que para Escobar Villegas (2000), un rasgo central de los imaginarios es que éstos son el resultado de la interacción de un grupo social con su entorno; de ahí que Frosty nutra y signifique ese imaginario recibido ya no a partir de las enseñanzas dogmáticas de alguna secta, como lo hizo su abuela, sino con los elementos a su alcance, la mayoría proveniente de la cultura popular:

Ingresé a un colegio público y mi vida cambió. Por un tiempo me comporté como los demás. Uniforme, recreos, tareas, amigos y juguetes [...] Dejé de hablar del fin del mundo y me uní a las conversaciones de mis compañeros. Nos gustaban las historias de terror, los cómics y, por sobre todo lo demás, los cuentos de Lovecraft. Durante los recreos hacíamos dibujos de monstruos tentaculados y los dejábamos en los pupitres de las niñas con la esperanza de espantarlas (Wilson, 2011: 77-78).

Será gracias al bombardeo nuclear que Frosty recordará su lugar como sobreviviente y retomará su misión: ya no sólo dar testimonio de lo sucedido, sino que ahora él deberá cumplir la tarea de la abuela de forma más completa: “Ella me estaba preparando, comprendía que yo, su nieto, no era como los demás niños, que también prepararía un arca, pero que esta vez no quedarían testigos [...] Cuando llegue la hora, no abandonaré a nadie. La devoción a Cthulhu es generosa” (40).

Como lectores, nos damos cuenta de que estamos frente a un imaginario teológico cuando identificamos cómo los comportamientos y las actitudes del personaje

son movidos y están orientados hacia algo-alguien que lo trasciende como sujeto. En el caso de Frosty, ese algo divino/demoníaco es el monstruo de los cuentos de Lovecraft, Ctulhu,¹⁷ quien demandará de él el sacrificio de la (auto)destrucción. Hay otras experiencias como el consumo de drogas que propiciarán el comportamiento terrorista de Frosty, de las que hablaré más adelante, pero todas ellas estarán sometidas al orden impuesto por el imaginario teológico de Ctulhu.

El segundo rasgo que quiero destacar aquí tiene que ver justamente con la mediación de lo pop como fuente de los imaginarios teológicos de los personajes. No sólo Frosty emplea los relatos fantásticos de Lovecraft para construir su imaginario teológico y su espiritualidad; también James, el otro personaje central, acude constantemente a referencias de comics y de la cultura popular para dar sentido a sus experiencias pasadas (la memoria) y presentes. Cuando James se acerca al cráter para descubrir qué misterio encierra y por qué sus amigas y amigos, entre ellos Fischer, han ido allí para desaparecer, lo primero que viene a su mente es una historieta y una fotografía: “Al avanzar, las nubes oscuras giran sobre mí. Es hipnotizante, me acuerdo del cómic en el escritorio de papá. Siento como si estuviese ingresando a la viñeta, pierdo la noción del tiempo” (89), y más adelante, “pienso en esa foto famosa, la de la pisada de Neil Armstrong marcada en la superficie de la Luna; quisiera disfrutar de esa ventaja, no tener que lidiar con tanta gravedad, poder dar saltos y flotar sobre la ceniza, sobre los restos pulverizados de la Capital, sobre sus habitantes cremados y estructuras incineradas” (90). Es relevante la tensión que se crea entre ambas referencias. Por un lado, la fotografía de Armstrong evidencia cierta aspiración de levedad y liberación por parte de James; por otro, la viñeta del comic exuda espanto, malestar e incertidumbre.

Se debe destacar, además, que la espiritualidad de James es también escatológica, ya no en el sentido del ser-para-la-destrucción de Frosty, sino del ser-para-la-muerte. La atmósfera de azoro que rodea a James pesa justo por esa ambigüedad del valor que se le otorga a la experiencia liminal de morir: ya sea como emancipación (la “ventaja de no tener que lidiar con tanta gravedad”) o como incertidumbre radical y atemorizante.

El último elemento que quiero señalar ahora tiene que ver justamente con la operación del reciclaje de los restos para la formación de los imaginarios teológicos de los personajes. Si la geografía postapocalíptica de *Zombie* es un cúmulo de ruinas y fraccionamientos vacíos rodeados de un misterioso bosque donde yace escondido el cráter de la explosión, el mapa anímico de los sobrevivientes no es más halagüeño. Frosty no recuerda ya su nombre verdadero y tiene la cara derretida “como en *El Amanecer de los muertos*” (33); James sólo es capaz de recordar a su padre –un “niño en cuerpo de grande”– a partir de los cómics que le dejó: *X-Men*, *The league of extraordinary*

¹⁷ Ctulhu es una entidad cósmica proveniente de los cuentos escritos por H. P. Lovecraft entre 1921 y 1935, también desarrollada en la obra de otros autores del Círculo de Lovecraft como Clark A. Smith y Robert E. Howard.

gentlemen, *Kick Ass*, *The killing joke* o *Sandman*. Andy no cesa de dar vueltas en su mente a la escena de la explosión, trauma que únicamente es representable gracias a los capítulos de *Twin Peaks* y *Buffy* que estaba viendo esa noche en compañía de Fischer:

Nos quedamos dormidas antes de la medianoche, después de ver un episodio repetido de *Twin Peaks*. Recuerdo haber cerrado los ojos sintiéndome contenta. Me alegraba que Fischer estuviera conmigo, ya no sentía temor.

Sus gritos me despertaron.

—¡Andy! ¡Andy!

La voz de Fischer se oía lejos. Venía de afuera. La tele se nos había quedado encendida. Me quedó grabada la imagen de Buffy dándole una estocada a un vampiro adolescente (17).

Este paisaje de residuos adquiere significación especial cuando los personajes reciclan estos elementos y los reincorporan en un imaginario teológico, situándolos en una perspectiva trascendental: Frosty los encauza hacia su misión aniquiladora, James hacia la búsqueda de sentido de la muerte y Andy, cuya devoción se concentra en el hecho mismo de la catástrofe, hacia la meditación sobre el recuerdo. No obstante, esta investidura no tiene connotaciones metafísicas, sino profundamente materiales. La espiritualidad de Frosty no se conforma con imaginar una destrucción, si bien lo hace continuamente en su “incomprensible juego de rol que había inventado” (27); Frosty busca materializar esa destrucción y sabe el camino para lograrlo: el misil que ha quedado clavado sin detonar fuera de la Avellana. Andy, enajenada de sí misma por el trauma, logra escapar de Frosty únicamente cuando vuelve a sentir sobre su piel desnuda “los copos fríos y delicados que descienden”, lo que detona en ella un despertar espiritual que la libera finalmente de su opresión. James no solamente se relaciona con los cómics a través del recuerdo, sino que también lo hace desde su materialidad, hecho que se verifica en esta descripción casi litúrgica del encuentro con uno de los ejemplares: “Dejo que el tomo pese en mis manos, lo alzo a la nariz para olerlo. Los cómics huelen distinto a otros libros, las tintas, el tipo de papel, tienen un aroma intoxicante. Comienzo a hojearlo” (67). El materialismo de estas espiritualidades tiene que ver también con el conocimiento. Tanto James como Frosty leen con profusión los mitos de Cthulhu, de allí que sepan identificar cuándo este se manifiesta en el mundo real. La epifanía en *Zombie* es un conocimiento revelado ya no por la gracia divina de la elección sino por la *expertise* del fan.

En *La mucama de Omicunlé* la catástrofe también implica un revés de mundo que sitúa a sujetos marginales en el centro de la ficción. En este caso, encontramos a Acilde, una adolescente con aspiraciones transexuales quien, después del maremoto en Santo Domingo en 2021 y la consecuente explosión del depósito nuclear, queda como huérfana que se prostituye para sobrevivir. Esta condición de marginalidad social sucede en un contexto no sólo de transición religiosa (“cuando el presidente Bona declaró como religión oficial las 21 Divisiones y su mezcla de deidades africanas y santos católicos”,

surgen grupos opositores provenientes del cristianismo como los Siervos del apocalipsis, “enemigos de todo lo que no fuese bíblico” [Indiana, 2015: 59]), sino también de crisis ya que el maremoto, al destruir las playas y gran parte de las especies que allí vivían, acaba con el sustento material de muchas de las devociones yorubas y afrocaribeñas. Este colapso ambiental constituye el escenario de donde abreva el imaginario teológico de la novela.

La trama continúa con la llegada de Acilde a casa de Esther Escudero, sacerdotisa de Olokun, como mucama. Este salto de su lugar como prostituta al nuevo oficio lo consigue gracias a Eric, uno de sus clientes en el Malecón:

«Puedo conseguirte un mejor trabajo que este, alguien que te necesite», dijo Eric. «No quiero un marido que me mantenga», respondió Acilde, y se limpió la boca con la manga. Eric le explicó el deal: «Es una vieja santera, amiga del Presidente, necesita a alguien como tú, joven, despierta, para que le cocine y le limpie la casa» (16).

El imaginario teológico de Acilde se va construyendo, aparentemente en contra de su voluntad, a través de una serie de eventos donde se hibridará el materialismo tecnocientífico y la espiritualidad afrocaribeña. En relación al primero, Acilde es consciente de que, para lograr su objetivo en la vida –que es tener un cuerpo masculino– debe acceder al dispositivo biotecnológico del Rainbow Bright, “una inyección que ya circulaba en los círculos de ciencia independiente y que prometía un cambio de sexo total” (20). Con el argumento de que como mucama obtendrá el suficiente dinero para ello, Eric convence a Acilde de trabajar para la sacerdotisa. Acilde, sin embargo, tiene otros planes, una vía rápida que consiste en saquear la casa de Escudero. No obstante, la atmósfera de las habitaciones de Esther la arrojará a un mundo desconocido para ella de rituales mágicos y de animales con atributos sobrenaturales que es tan frágil que depende completamente de la presencia de la santera: “Como en una buena película, Esther la hacía creer en todo mientras la tenía delante. Tan pronto desaparecía con ella se iba la fe en ese mundo invisible de traiciones, pactos y muertos enviados” (25).

El imaginario teológico de Acilde, por lo tanto, comienza a superponer la confianza y el deseo de lo tecnocientífico con una inusitada sensibilidad por lo sagrado. El cruce se agudizará progresivamente hasta llegar el momento climático de la transformación de Acilde donde el imaginario teológico se incorpora en ella gracias al ritual tecno-mágico que realiza Eric. En la novela, la voz narrativa procura describir con claridad ambos momentos antes de dar paso a la nueva identidad de Acilde: su nuevo nacimiento. Primero, detalla las consecuencias de la inyección Rainbow Bright:

sus pequeños senos se llenaron de burbujas humeantes, las glándulas mamarias se consumían dejando un tejido rugoso que parecía chicle alrededor del pezón [...]. Debajo surgía la piel nueva de un pecho masculino [...] Presa de contracciones que hacían que su bajo vientre subiera y bajara, expulsó lo que había sido su útero por la vagina. Los

labios se sellaron en una efervescencia celular que pronto dio forma al escroto, que albergaría sus testículos, mientras el clítoris crecía haciendo sangrar la piel estirada [...] A las doce del mediodía Acilde Figueroa ya era un hombre completo (66).

En un segundo momento, cuando el cuerpo de Acilde deja de ser femenino, comienza la parte final de su metamorfosis:

Acilde seguía amarrado a la cama pidiendo un espejo. Eric no tenía tiempo para explicarle y se arrodilló al pie de su cabecera con los tentáculos del animal [la anémoma] mirando hacia la coronilla afeitada [...] El sacerdote comenzó a rezar con voz aguda y nasal, «Iba Olokun fe m lo're. Iba Olokun omo re wa se fun oyío» [...] [Eric] soltó al animal y se arrodilló junto a la cara de Acilde diciendo «Olokun, aquí está su hijo Eric Vitier, Omioloyu, Omo Yemayá, Okana Di en su Awofaka, rindiéndole moforibale y pidiéndole su bendición». Se acercó un poco más al oído del hombre recién nacido y gastó su último aliento en hacerle saber: «Esther sabía todo lo que iba a pasar. Yo ya estoy pago, te dimos el cuerpo que querías y ahora tú nos has dado el cuerpo que necesitábamos» (69-70).

El ritual tecno-mágico se convierte en un performance culmen del cruce socio-cultural del elemento tradicional –la espiritualidad afrocaribeña–, y el moderno –el dispositivo biotecnológico–; hibridación armónica no realizada desde una posición privilegiada de consumo, sino desde la condición marginal del huérfano sobreviviente. Este hecho se convertirá en rito de paso para Acilde, quien tomará a partir de allí una nueva identidad y, por ende, desempeñará una nueva función social. De huérfana prostituta pasará a ser un viajero del espacio-tiempo con una misión orientada, ya no a la destrucción o a la muerte, como sucede con los personajes de *Zombie*, sino hacia la vida: su objetivo es salvar a la isla del desastre nuclear viajando hacia atrás en el tiempo, al año 2001 y así preservar el ecosistema, sustento material de las divinidades afrocaribeñas: el ecosistema. Para lograrlo, el dios Olokun no sólo le concede un nuevo cuerpo, sino tres. La importancia de la corporeidad en la espiritualidad de los sujetos protagonistas tanto en *La mucama* como en *Zombie* es lo que trabajaré a continuación.

LA FE DE LOS TECNOCUERPOS

He visto ya cómo dentro de los imaginarios teológicos en *Zombie* y en *La mucama de Omicunlé* hay una catástrofe, una vuelta de mundo, que coloca en el centro de la narración a personajes socialmente marginales, por lo que las novelas adoptan y transmiten puntos de vista contestatarios. Entonces, como anticipé en el apartado interior, los imaginarios teológicos además de orientar a los protagonistas hacia una misión, también proveen los elementos definitorios de sus identidades narrativas. Para aclarar este punto, acudiré a los estudios teóricos del personaje como actante y consideraré

al personaje a partir de su conciencia de sí mismo, su complejidad de motivos, y su función en el desarrollo de la trama.

En *Zombie* la mayoría de los personajes adquieren conciencia de sí y logran plantearse como sujetos gracias al consumo de sustancias enteógenas, en específico el meth, una droga fabricada en “laboratorios caseros” (Wilson, 2011: 24) que distorsiona y aumenta la percepción del mundo y que resulta altamente adictiva. Frosty es quien la consume con mayor frecuencia y quien se encarga de comercializarla con el resto de los huérfanos y sobrevivientes. El meth permite a Frosty la autoafirmación de su nuevo ser, se convierte en un estímulo para cumplir su misión, es un recurso de su espiritualidad: “¡Eso [el pasado] cambia con el meth, me olvido de mi cara derretida y me siento poderoso, todo está a mi alcance, soy el yo de antes, pero mejor...” (33), y más adelante: “El meth me sirve, me transforma en el terror, me hace poderoso, sin miedo, alcanzo a ser un dios, el Dios holocástico de El Pozo” (50). El consumo del meth tiene consecuencias psicósomáticas, ya que además de alterar las mentes de los personajes, altera sus cuerpos. No en vano James, al ver los efectos que los cristales tienen en su hermana Ceci, lo compara con el anillo de poder de la trilogía de Tolkien *El señor de los anillos*: “Me acordé de esa criatura patética, Gollum, y su anillo maldito” (37). Los cuerpos son invadidos por la sustancia y, en muchos casos, destruidos: “[...] ojos desenfocados, las manos temblorosas y miradas paranoicas que se desvían por sobre sus hombros. Otros, los más graves, han perdido dientes y sufren tics nerviosos; se rascan picazones espectrales hasta escarbarse heridas en sus brazos y rostros” (24). Lo llamativo del tratamiento de los personajes en *Zombie* es que, al llegar éstos al punto culmen de la adicción, no se anegan en el decaimiento, sino que son empoderados para migrar al bosque y entregarse a lo desconocido. El meth, por lo tanto, se convierte en preparación y prótesis necesaria para el encuentro con lo trascendental, ya sea en la forma perversa del dios destructor de Frosty, o en la forma oculta –la cara del misterio– de la muerte que yace en El Pozo. El personaje de Fischer, quien no recuerda absolutamente nada de su vida antes de la explosión, tiene la claridad para saber lo que el meth ocasiona en ella: “Puedo acceder a espacios mentales que desconocía, creo que estoy cerca, que pronto encontraré a mi familia. Sé que sus memorias siguen ocultas y cifradas en los rincones más oscuros de mi mente, pero el meth lo ilumina todo y pronto podré reencontrarme con ellos” (72). Con esa lucidez que otorga la esperanza, Fischer decide internarse en el bosque en busca de la manifestación de aquello que dará sosiego y completará su falta de ser.

El carácter prostético del meth, dada su condición de sustancia artificial y biotecnológica que se incorpora al cuerpo para potenciar sus capacidades, convierte a los cuerpos de *Zombie* en tecnocuerpos, en tanto que son sujetos “que se definen por las sustancias que dominan su metabolismo” (Preciado, 2008: 33) y que actúan en consecuencia de ello. Los personajes en *Zombie* poseen, es cierto, una complejidad de motivos

para realizar sus acciones; sin embargo, el meth ordena y orienta esa complejidad hacia un mismo destino que es la muerte.

El imaginario teológico de Frosty se nutre de las historias y la visión de mundo aprendida con su abuela, pero también de sus frustraciones eróticas. El deseo que siente por Andy, siempre buscado más nunca concretado, es expresado progresivamente con una violencia cada vez más radical y destructiva y, que lo lleva a atacarla sexualmente. Es en este momento cuando Frosty alcanza un punto cimero de su peregrinar espiritual y se autodivinizan: “Bajo por la escalera metálica, el óxido me deja las manos manchadas, me quedo mirándolas, sangre y herrumbre en las palmas, las abro y cierro varias veces, manos indestructibles, manos rojas, manos del Dios de El Pozo” (Wilson, 2011: 64). Las personajes que consumen meth también experimentan momentos de autodivinidad, como lo expresa Emma quien, llena de meth se acerca al Pozo: “Me quedo un rato sentada, logro tranquilizarme, las hormigas mueren, me imagino que controlo la tormenta con la mente, la hago girar en otra dirección, siento que soy una diosa como las del juego de Frosty, una diosa de Cthulhu...” (45). El emparejamiento dios-diosa añorado por Frosty se hace posible en un plano simbólico gracias al meth; sin embargo, la frustración del rechazo sexual que experimenta una y otra vez por parte de Andy constituye un motivo fuerte en el móvil de sus acciones aniquiladoras.

El deseo de trascendencia –que en *Zombie* no es otra cosa que la pulsión de muerte– tiene distintas motivaciones en los demás personajes. En el caso de Andrea, por ejemplo, se trata del anhelo de olvidar los pocos recuerdos que la acechan del mundo antes de la explosión. Son recuerdos que adquieren mayor luminosidad con el meth y que, gracias a ello, potencian su deseo de autoconsumirse migrando al Pozo: “cada vez que cierro los ojos, la imagen de mis padres vuelve a aparecer. Los odio. Me abandonaron en este mundo maldito” (28). En James, los motivos que nutren su imaginario teológico también son complejos: por un lado, su incapacidad de ser líder y negociar con Frosty y el resto de los huérfanos, pero también, por otro lado, aspira a ocupar y desempeñar las mismas funciones que su padre, de allí su insistencia en leer y poseer los comics que le pertenecían; además, está también la marcha de su hermana Ceci al Pozo y luego de Fischer, a quien él ama en secreto.

Esta complejidad de motivos va delineando la identidad anti-mesiánica de los personajes centrales: James y Frosty. El mesías es una figura central en los imaginarios teológicos, específicamente escatológicos, ya que tiene la función actancial de guiar a los demás personajes durante el tiempo del fin. No obstante, en las obras canónicas como el *Apocalipsis*, el mesías cumple ese propósito a través de la salvación, de allí que la identidad de los personajes de *Zombie* sea anti-mesiánica en tanto que lo hace, en el caso de Frosty, a través de la destrucción. Los personajes acuden a él para obtener consuelo y en busca de una salida de sus males. Es el caso de Fischer quien no soporta más su amnesia: “Me dijeron que Frosty podría aliviar mi dolor, no solo por lo de Emma, también por el

vacío de mis memorias, la culpabilidad de no poder recordar y el peso de las personas desamparadas por mi olvido”. Asimismo, hay otros que reconocen la autenticidad y fiabilidad del mensaje que él comparte: “Las mellizas me dicen que todo tiene remedio, que pronto podré ver las cosas con más claridad. También me advirtieron que haga oídos sordos a los detractores, según ellas existen aquellos que odian a Frosty porque temen la verdad que él anuncia” (52). Esta devoción que se genera alrededor de él ocasiona que los personajes lo sigan en el consumo del meth. A pesar de ello, el personaje de Frosty no niega en ningún momento su vocación anti-mesiánica, ni su llamado destructor. Él mismo, fiel hasta lo último, acompaña y se revela plenamente a los que creen en él. Sigue Fischer relatando uno de sus sueños epifánicos:

Colapso bajo mi propio peso, soy una piel laxa sobre una roca blanca. Después, algo crece en mí y se alza de mis ruinas. Logro verlo. Es Frosty, está entero, sin cicatrices. Estira los brazos y ensaya sus articulaciones. Una luz alumbró el cielo, lo ilumina todo, el cuerpo desnudo de Frosty se ve blanco, me mira y sonrío [...] La onda de choque derriba los pinos, pero Frosty se mantiene desafiante, exultando poder, es invencible. Le devuelve el grito a los restos de la Capital, un alarido lleno de odio y victoria (53).

Los conflictos de los personajes están atravesados por una duda de su fe, si creer o no en la salida que les proporciona Frosty, tanto para sus cuerpos como para sus mentes. El propio James, personaje que, como mencioné ya, también tiene rasgos mesiánicos debido a su preocupación cuasi-paternal y a su cuidado con aspiraciones redentoras hacia Ceci, Andy y Fischer, atraviesa ese momento de angustia: “Las cosas ya no volverán a ser como antes. La Avellana y los campamentos están claudicando. No sé si es por Frosty o si él simplemente es un síntoma de esta mierda” (83). En esta incertidumbre, no obstante, James tienen un momento de claridad que alumbró toda la novela:

O quizás sobrevivir al fin del mundo sea una herejía tan profana que se merece un freak como Frosty, una suerte de castigo cósmico como en Frankenstein. Cuando lo leímos en el colegio, la profesora nos preguntó quién era el monstruo del libro; varios alzaron la mano, la respuesta era tan obvia. Pero cuando nos contó que el monstruo no era la creación, sino su creador, Victor Frankenstein, nos quedamos estupefactos. Trató de explicárnoslo, pero éramos demasiado chicos, no entendimos (83).

Frosty adquiere en este párrafo su caracterización más precisa: es el centro magnético de los imaginarios teológicos de los demás personajes, es el mesías monstruoso, el tecnocuerpo pleno, el dios cósmico de la fatalidad.

En *La mucama de Omicunlé* el rol mesiánico recae completamente en Acilde quien, a su vez, constituye el tecnocuerpo ideal: “monstruo sexual fascinante, self designed, es producto de la reapropiación y del agenciamiento de las tecnologías de género para producir nuevas formas de subjetivación” (Preciado, 2008: 10). La descripción de Preciado sobre los tecnocuerpos es adecuada para describir la identidad y corporeidad

–la conciencia de sí– que Acilde adquiere tras el ritual tecno-mágico de transformación. La lógica de sus acciones ya no es la misma, ahora está orientada hacia un nuevo propósito. En el 2027 es Acilde Figueroa, quien debe permanecer tranquilo en una celda para poder cumplir con la misión que Olokun le tiene preparada. A la vez, mientras duerme, es Giorgio y vive en el 2001, como curador de arte y líder de un proyecto de conservación de Playa Bo junto a su pareja Linda; y en otros momentos es Roque, un bucanero náufrago que lucha por sobrevivir en una Playa Bo devastada en 1606. Es en la línea temporal de 2001 donde deberá buscar a un jovencísimo Said Bona para advertirle que, cuando llegue a la presidencia, no acceda a almacenar armas biológicas venezolanas.

Mientras tanto, en el 2027 es el propio Said el que corrobora la tarea mesiánica de Acilde: “«Entonces, ¿tú ere’ el bujarroncito que va a salvar el país? [...] Esther Escudero era mi hermana, mariconcito [...] No te mando a romper el culo a batazos porque le prometí, le juré que pasara lo que pasara íbamos a facilitarte la ayuda necesaria para que realizaras tu misión»” (Indiana, 2015: 12). A diferencia de *Zombie*, donde los personajes cumplen una función anti-mesiánica de destrucción, en *La mucama* el mesianismo sí está orientado hacia la vida y la salvación. Lo destacable de ello no está tanto en esa vocación redentora sino en el sujeto elegido para ejercer esa vocación.

En términos de Preciado, la identidad narrativa de Acilde se define a partir de las distintas tecnologías de género a las que acude para cumplir su objetivo. En primer lugar, el travestismo. Cuando Acilde deja la casa de sus abuelos para mudarse con un amigo de la escuela, “el maricón de su curso”, se adentra en un ambiente de videojuegos, drogas y prostitución. Esta atmósfera es transmitida por la voz narrativa con un estilo propio del realismo sucio (una prosa cínica en su desencanto ideológico, impotente frente al consumo, y empecinada en comunicar la experiencia del vivir entre ruinas, hediondez, prostitutas y yonkis, al margen de toda institucionalidad) y va configurando la subjetividad del personaje y modelando sus deseos: si ya con sus abuelos Acilde “tenía manos de hombre y no se conformaba: quería todo lo demás” (19), en su adolescencia comenzará a prostituirse para poder comprar la Rainbow Bright y cambiar de sexo. Así, con camisa holgada y cómic en la mano, comenzará el performance de Acilde, entendido éste como la repetición sostenida de ciertos actos corpóreos (Butler, 2007), al que añadirá otras actividades: hacer sexo oral, escuchar música de ABBA, comer en un restaurante italiano... así hasta conformar un habitus y crear en la audiencia social, los “desesperados señores” que acudían al Mirador, la ilusión de que su cuerpo es un cuerpo masculino.

En segundo lugar, la transexualidad. Una vez que Acilde conoce a Eric y empieza a trabajar para Esther, está lista para aliviar su discontinuidad sexual manifestada en la incompatibilidad entre su cuerpo biológico femenino y su identidad de género

masculina. Sabemos que el cambio resulta ser más radical y que Acilde no sólo se transforma en hombre, sino que también empieza a transmigrar¹⁸ entre tres cuerpos.

Acilde tratará de asumir su nueva conciencia acudiendo a recursos tecnológicos (“¿Tengo dos cuerpos o es que mi mente tiene la capacidad de transmitir en dos canales de programación simultánea?” [110]) pero será sólo a través del imaginario teológico que logrará dar sentido a su nueva naturaleza. En prisión conocerá a Iván De la Barra, especialista en cultos afrocubanos, quien le proveerá los mitos y los símbolos que le ayudarán a orientar mejor las relaciones entre su nuevo cuerpo y el nuevo espacio-tiempo que habita: “[...] los negros llamaban Olokun a una criatura marina que caminaba hacia atrás en el tiempo, chico, una cosa lovecraftiana»” (144). La invocación al maestro del terror cósmico quien, como señalé anteriormente, también es un referente central en *Zombie*, para describir una divinidad afrocaribeña refuerza el carácter híbrido del imaginario teológico al fusionar elementos tecnocientíficos –la Rainbow Bright– con otros provenientes de la religiosidad, de la magia y de referentes literarios.

El imaginario teológico híbrido convierte, en retrospectiva, el travestismo y la transexualidad de Acilde en gestos mesiánicos al colocarlo no sólo como anticipo y promesa de una nueva humanidad, sino como encarnación de Olokun. Por lo tanto, su proceso de cambio de sexo es tanto un camino de redención por el que consigue aliviar la disforia de su cuerpo original, como una vía ascética de (auto)divinización. Puesto en perspectiva comparada, puede apreciarse aquí claramente el contraste muerte-vida entre el antimésias Frosty de *Zombie* y el mesías *cuir* de *La mucama*: mientras que uno alcanza su apoteosis espiritual violando a una mujer, el otro lo hace satisfaciendo su deseo de tener un cuerpo masculino desde el que experimentará nuevas experiencias sexuales tanto con mujeres como con hombres.

Finalmente, se desprende de la identidad narrativa de Acilde y de su imaginario teológico una devoción por y una confianza radical en la vida expresada en la multiplicidad y multidimensionalidad de experiencias que tiene Acilde/Giorgio/Roque en las tres líneas temporales, pero también en el compromiso ecológico de los personajes. Cada uno en su línea temporal tiene que hacer algo para contrarrestar los desastres ambientales que azotan su territorio. En este cruce, y gracias a la pregunta por los imaginarios teológicos, encuentro la propuesta ética implícita de la novela: solamente abriendo una puerta en los muros de la temporalidad lineal y la corporalidad cisheteronormativa es posible articular las resistencias del futuro.

¹⁸ Indiana acude a lo fantástico para abrir un intersticio donde la alucinación y lo real, lo mítico y lo tecnológico se vuelven “hermanas siamesas” (Barros, 2018). No se trata de una crítica apocalíptica a la tecnología, ni de una recuperación esencialista de los mitos y las espiritualidades afrocaribeñas, sino de un nuevo modo de ser donde la corporalidad y lo imaginario son intervenidos tanto por la tecnología como por lo sobrenatural, simultáneamente.

¿EL FIN DEL FUTURO?

Los imaginarios teológicos, gracias a su condición escatológica, abren una ventana de futuro dentro de los mundos de ficción. Al dotar de un sentido trascendental las identidades de los personajes y orientarlos hacia una misión específica que se convierte en vía de ascenso espiritual, los protagonistas de las novelas analizadas son proyectados en el espacio-tiempo hacia adelante. Abordaré ahora las cualidades de ese futuro dentro de las obras.

Consideremos, primero, cómo en el desenlace de *Zombie* y en el de *La mucama* las tramas sufren una última vuelta de tuerca. En el caso de *Zombie*, Frosty finalmente cumple su cometido y asciende al último estadio de su existencia donde logra expresarse con una claridad mística y poética: “Existo para apagar el mundo” (Wilson, 2011: 93). Acto seguido, entra al misil sin detonar y lo hace estallar. El mundo se ha acabado, pero no la novela. El narrador añade dos capítulos más donde describe cómo fue ese último escalón en la vida de James y de Fischer. James logra empatarse con la figura de su padre, la visión imaginaria de su paraíso post-mortem se materializa nuevamente gracias al comic (lo que nos revela de nuevo su potencia y centralidad en el imaginario teológico de la obra): “El temblor de la ceniza presagia el mar ardiente que se precipita hacia mí. Soy un punto diminuto en la viñeta debajo del escritorio de papá, un náufrago aislado en un universo de hollín negro” (96). Fischer, por su parte, se reconcilia con la niña que era antes de la explosión nuclear, ahora sombra morando en su interior, y logra armonizar y apaciguar su conciencia: “cuando mi memoria evoca imágenes de La Avellana, siento la sombra que permanece dentro de mí. En aquellas ocasiones pienso en la niña peregrina [...] Vagábamos sin rumbo entre las cuerdas y los árboles, sin darnos cuenta de lo que verdaderamente éramos...” (101). Los tres personajes completan su peregrinar al final de la novela: gracias a sus respectivos imaginarios teológicos logran autorrealizarse como sujetos plenos. Ninguno queda roto y aunque el mundo se ha destruido, el orden en que cierra la obra configura un mundo-después de la explosión donde los personajes redimen su presente a través del encuentro inevitable con el fin, y el lector queda lejos de la fastuosidad mortuoria que transpira cada uno de los capítulos anteriores.

En *La mucama de Omicunlé* el giro que da la trama es igual de desconcertante sólo que provoca un efecto contrario a *Zombie*. Si en *Zombie* quedamos como lectores con una sensación de quietud, en *La mucama* se imponen la inconformidad y el displacer. Acilde/Giorgio/Roque, en el momento en que encuentra al joven Said en el 2001 y puede advertirle sobre el colapso del futuro, decide no hacerlo:

En una esquina de la terraza, Linda, vestida con un halter top blanco y pantalones verdes como las pastillas, bailaba con una botella de agua en la mano. Seguro sentía lo mismo que él. Intercambiaron una mirada cómplice de viejos amigos. Él la amaba. Ella era su

reina. De repente, esa idea lo llenó con su realidad: él era un rey, el rey de este mundo, el cabeza grande, el que sabe lo que hay en el fondo del mar. Por lo general, iba por ahí sin pensar demasiado en eso para no volverse loco, jalando los hilos de Giorgio y Roque desde su celda en La Victoria como si se tratara de un videojuego, acumulando bienes, trofeos, experiencia, disfrutando del paisaje, inexistente ya en ese futuro de lluvias ácidas y epidemias en el que la cárcel era preferible al exterior (Indiana, 2015: 175-176).

La apuesta absoluta por el tiempo presente de *La mucama* encierra una dura crítica al mesianismo y, al mismo tiempo, evidencia un fuerte desencanto con la literatura anterior, en específico con aquella veta épico-heroica que encarna *El reino de este mundo* (Alejo Carpentier, 1949) protagonizada por caudillos o líderes personalistas. El imaginario teológico de *La mucama* es sometido a crítica por, precisamente, favorecer la autodivinización del sujeto. Mientras Acilde se conforma con la distopía en que se ha convertido la isla debido al maremoto y Giorgio se limita a su doméstica e intensa felicidad, los territorios siguen sometidos a la catástrofe.

El triunfo del individualismo sobre lo colectivo parece repetirse en *Zombie* donde los personajes cargan cierto malestar generacional. Son los sobrevivientes –los herederos de una distopía–, pero no parecen tener muchas herramientas para redimir lo que queda. Los mesianismos, si no se constriñen a lo íntimo como en el caso de James y de Fischer, se desbocan en acelerar el fin. Esa incomodidad queda expresada en dos momentos de *Zombie* a través de la voz de James: en el párrafo citado anteriormente donde James señala que alguien como Frosty tiene que ser el “castigo cósmico” de su generación y cuando explicita la razón del título de la obra:

Contando los huérfanos, no somos más de ochenta sobrevivientes. Asumimos que estamos solos, que el mundo se ha acabado y que nosotros somos un error. Pienso que somos zombies. No del tipo que antes se veían en las pantallas del Savoy, pero de una categoría más trágica y patética. Sobrevivimos al fin del mundo. Suena raro decirlo. Se supone que no hay nada que exista más allá del fin del mundo, por eso se llama fin. Persistir en un planeta muerto es algo poco natural... como lo es ser un zombie (Wilson, 2011: 14).

El fatalismo de esta asociación: la culpa por sobrevivir sin ninguna certeza de cómo habitar y recomponer las ruinas y, por consecuencia, la existencia de figuras azotadoras y violentísimas, parece ser consecuencia del imaginario teológico que situó en el lugar mesiánico tanto a James como a Frosty. La misma conclusión se desprende del cierre de *La mucama*: mientras hay un imaginario teológico que enmarque el actuar del sujeto, la ventana del futuro, entendido éste como construcción y proyección imaginaria (Berardi, 2011), permanecerá cerrada, de ahí que en *Zombie* los lectores atestigüemos el fin-del-mundo y en *La mucama* un bucle temporal sin salida.

Una lectura a contrapelo de la CF distópica como la que propongo aquí reconoce, con las teorías constructivistas de la ficción (Schmidt, 1997; Asensi Pérez, 2011), que toda obra literaria es una “propuesta de mundo” y un “mapa de la realidad”. Por lo tanto, las dos obras aquí analizadas, más que aportar una propuesta o modelo de mundo, hacen una propuesta de fin-del-mundo a través del empleo sistemático y consistente de imaginarios teológicos. En este sentido, las novelas se convierten en purificadoras de la esperanza. En su tratado de escatología, Nocke (1984) señala que uno de los rasgos del mensaje profético es que, a través del anuncio de un juicio inminente –una catástrofe–, busca evidenciar el engaño de las falsas esperanzas. A este proceso continuo y sostenido a lo largo de la historia, Nocke lo denomina “purificación”, ya que, aunque los símbolos y las imágenes de la esperanza caducan y son remplazadas por otras imágenes, la actitud que mantiene abierto el futuro permanece.

Mi propuesta, por lo tanto, apunta a identificar este elemento de la imaginación profética con el carácter anticipatorio de la CF distópica. Gracias a este vínculo, viable dado que tanto lo profético como la anticipación son operaciones de la imaginación radical, las distopías pueden ser leídas como una puesta en escena de la destrucción y renovación de las imágenes y tramas de la esperanza. Tanto *Zombie* como *La mucama* apuntan hacia el agotamiento de las figuras mesiánicas, representado narrativa y dramáticamente a través del acontecimiento catastrófico detonado por sus acciones e inacciones. Por ende, ambas propuestas de fin-del-mundo revelan la ineficacia de un imaginario teológico e instan, sin ser programáticas, a la búsqueda de otros. En ese desplazamiento hacia afuera consiste la eficacia del ejercicio anticipatorio. La esperanza, entonces, muda de imágenes e imaginarios y continúa su peregrinaje hacia horizontes cada vez más amplios. La CF distópica, al alumbrar las destrucciones, contribuye a mantener viva la tensión del futuro. Es, en ese sentido, una promesa.

CONCLUSIÓN

Me he preguntado en este análisis por la presencia y la función de los imaginarios teológicos en dos novelas latinoamericanas de ciencia ficción distópica. La intención de situar el análisis desde esta perspectiva ha sido proponer una forma de relectura del género que permita ver cómo los imaginarios teológicos no sólo modelan las identidades y permiten a los personajes orientarse en medio de las ruinas, sino también invisten de trascendencia sus motivos, la lógica y la temporalidad de sus acciones. He visto cómo el uso de los imaginarios teológicos no es una novedad en la literatura reciente sino que se remonta a obras pioneras del género en América Latina y que, además, éstas poseen características específicas que son recurrentes: la tensión armónica entre ciencia y creencia, el componente material y gnóstico de las espiritualidades, el consumo de sustancias enteógenas como recurso ascético y la hibridación

entre religiosidades dogmáticas y hegemónicas con formas de fe heterodoxas y marginales como el esoterismo o las cosmovisiones indígenas.

Finalmente, intenté mostrar cómo en *Zombie* y en *La mucama de Omicunlé* el empleo de los imaginarios teológicos conduce al cuestionamiento y a la sospecha radical de las figuras mesiánicas. La lectura a contrapelo de la CF distópica se encarga de extraer de esas destrucciones un catálogo de propuestas de fin-del-mundo y, gracias al carácter profético y anticipatorio de la imaginación radical, mantener abierto el futuro. Por lo tanto, mi propuesta es que la pregunta por los imaginarios teológicos sirve al lector como dispositivo de esperanza, en tanto que permite montar y desmontar los mundos que, en las obras de ficción, son destruidos. Un fin-del-mundo siempre es el comienzo de muchos otros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASENSI PÉREZ, M. (2011); *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- BARRENECHEA, A. (1972); “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80, pp. 391-403. Recuperado en marzo de 2020 de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>
- BARROS, M. (2018); *Arqueología de los medios. La tecnología desde una temporalidad difusa*. México: Herder.
- BENJAMIN, W. (2008); *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México: Ítaca, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- BERARDI, F. (2011); *After the future*. California: AK Press.
- BLOOM, H. (1997); *Presagios del milenio*. Trad. de D. Alou. Barcelona: Anagrama.
- BRUEGGEMANN, W. (1986); *La imaginación profética*. Santander: Sal Terrae.
- BUSTAMANTE, F. (2017); *Rita Indiana. Archivos*. Santo Domingo-Berlín: Ediciones Cielonaranja
- BUTLER, J. (2007); *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. de M. A. Muñoz. Barcelona: Paidós.
- CASTORIADIS, C. (1998); *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación. Encrucijadas del laberinto V*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2001). *Figuras de lo pensable*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DE PABLO MAROTO, D. (1990); *Historia de la espiritualidad cristiana*. Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- EAGLETON, T. (2016); *Esperanza sin optimismo*. Trad. de B. Urrutia. México: Taurus.
- ESCOBAR VILLEGAS, J. C. (2000); *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

- FUSTER, A. L. (2013); “Demorarse en el mirar. La imaginación en Simone Weil, Iris Murdoch y Hannah Arendt”, en *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía*, pp. 141-157.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2009); *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- GARCÍA, S. (2015); “Urbes corruptoras y visiones apocalípticas en dos novelas ciberpunk latinoamericanas”, en *Chasqui*, vol. 44, núm. 2, pp. 138-148.
- GOTTLIEB, E. (2001); *Dystopian fiction east and west: universe of terror and trial*. Montreal: McGill-Queen’s Press-MQUP.
- HAYWOOD, R. (2011); *The emergence of Latin American Science Fiction*. Texas: University of Texas Press.
- HONORES, E. (2018); *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción*. Lima: Polise-mia.
- INDIANA, R. (2015); *La mucama de Omicunlé*. Cáceres: Periférica.
- JACKSON, R. (1986); *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- KELLEY, R. (2002); *Freedom dreams. The black radical imagination*. Boston: Beacon Press.
- LAPOUJADE, M. N; (1988); *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo XXI.
- LARAWAY, D. (2012); “Teenage zombie wasteland. Suburbia after the apocalypse in Mike Wilson’s *Zombie* and Edmundo Paz Soldán’s *Los vivos y los muertos*”, en E. Ginway, *Latin American science fiction. Theory and practice*. Nueva York: Palgrave Mcmillan.
- LEWIS, C. S. (2004); *De este y otros mundos*. Barcelona: Alba.
- SARGENT, L. (2006); “In defense of utopia”, en *Diogenes*, vol. 53, núm. 1.
- NOCKE, F. (1984); *Escatología*. Barcelona: Herder.
- NORA, P. (2008); *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- PRECIADO, P. B. (2008); “La invención del género, o el tecnocordero que devora a los lobos. Biopolítica del Género”, en [Autor?], *Conversaciones feministas*. Buenos Aires: Ají de Pollo, pp. 15-38.
- ROBERTS, A. (2006); *The history of science fiction*. Nueva York: Palgrave Mcmillan.
- SCHMIDT, S. (1997); “La auténtica realidad es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura”, en A. Garrido (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 207-240.
- TATTERSFIELD, R. (2014); “Múltiples planos en el viaje del Crononauta. La ciencia ficción como ruta de experimentación artística en los (largos) años sesenta”, en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, núm 4. Recuperado en agosto de 2020 de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=137&vol=4
- TODOROV, T. (1981); *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- WILSON, M. (2011); *Zombie*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- ZAMBRANO, M. (1986); *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ŽIŽEK, S. (2013); *Pedir lo imposible*. Trad. de J. Amoroto Salido. Madrid: Akal.

