



## Da homeostase ao sujeito autogestionado e à transição da imagem pura na ficção científica Latino-Americana

## De la homeostasis al sujeto autogestionado y la transición a la imagen pura en la ciencia ficción Latinoamericana

## From homeostasis to the self-organized entity and the Transition to Pure Image in Latin American Science Fiction

Juan Manuel Martínez<sup>1</sup>

### Resumo

Com base nos diferentes estágios da cibernética na ficção científica latino-americana, e tendo em vista a entrada da região na modernidade, é possível analisar obras do final do século XIX e início do século XX. Dessa forma, será feito um levantamento das obras que exemplificam essa transição; entre elas, *Querens* (1890), do mexicano Pedro Castera, “El hombre artificial” (1910), do uruguaio Horacio Quiroga, “Cómo acabó la guerra de 1917” (1917), do mexicano Luis Martín Guzmán; e, finalmente - introduzindo a imagem pura como o último exemplo de autopoiese na cibernética - *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares. Dessa forma, observaremos a importância do indivíduo autogerenciado na sala de laboratório, em oposição ao ser de retalhos de Shelley, bem como a figura do vira-lata e a cisão até o surgimento de máquinas capazes de inteligência própria junto com a máquina de reprodução de imagens, ilustrando a sofisticação da ficção científica latino-americana.

**Palavras-chave:** Ficção científica. Latino-americana. Autopoiese. Cibernética. Simulação.

### Resumen

A partir de las distintas etapas de la cibernética en la ciencia ficción latinoamericana, y de cara a la entrada en la modernidad de la región, es posible analizar obras de finales del siglo XIX y principios del XX. De esta manera, se realizará un recorrido por aquellas que ejemplificarán dicha transición; entre estas, *Querens* (1890) del mexicano Pedro Castera, “El hombre artificial” (1910) del uruguayo Horacio Quiroga, “Cómo acabó la guerra de 1917” (1917) del mexicano Luis Martín Guzmán; y, finalmente – introduciendo la imagen pura como último ejemplar de la autopoiesis en la cibernética – *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares. De este modo observaremos la importancia del individuo autogestionado en la sala del laboratorio, a diferencia del ser de retazos de Shelley, así como la figura del mestizo y el cisma hasta la aparición de máquinas capaces de inteligencia propia junto con la máquina de reproducción de imágenes, ilustrando la sofisticación de la ciencia ficción latinoamericana.

**Palabras clave:** Ciencia Ficción. Latinoamericana. Autopoiesis. Cibernética. Simulacro.

### Abstract

Based on the different stages of cybernetics in Latin American Science fiction, and in light of the region’s entry to modernity, it is possible to analyze literary works from 19th century and beginning of the 20th century. Thus, an

---

<sup>1</sup> Juan Manuel Martínez (Colombia, 1989) es candidato al doctorado en español, línea de literatura, en la Universidad de la Florida, donde trabaja como profesor asistente de español. Aparte de su trabajo académico, ha realizado publicaciones literarias en revistas digitales. Además, ha ejercido como docente de varias universidades en Colombia, [juanmartinez1@ufl.edu](mailto:juanmartinez1@ufl.edu).

overview of the works that exemplify this transition will be carried out; among these works, *Querens* (1890) by Mexican writer Pedro Castera, “El hombre artificial” (1910) by the Uruguayan Horacio Quiroga, “Cómo acabó la guerra de 1917” (1917) by Luis Martín Guzmán from Mexico; and finally – introducing the concept of pure image as the last illustration of autopoiesis in cybernetics *La invención de Morel* (1940) by Bioy Casares. Hence, the importance of the self-organized entities in the lab room, as opposed to Shelley’s Frankenstein made up of remnants and parts, as well as the image of the *mestizo*, and, finally, the schism until the emergence of machines capable of intelligent thought in conjunction with image processing machines, illustrating the sophistication of Latin American science fiction.

**Keyword:** Sci-fi. Latin American. Autopoiesis. Cybernetics. Simulacra.

A diferencia del *Frankenstein* (1818) de Shelley, un ser de retazos, las creaciones surgidas de la literatura latinoamericana no hacen parte de la retroalimentación mecánica del ser que es ensamblado a partir de partes o retazos de material orgánico, siendo este un rasgo que diferencia estas narrativas de obras de tradición estadounidense o europea. En la ciencia ficción latinoamericana, nos topamos con seres cuya existencia surge inicialmente de la experimentación con el magnetismo de las fuerzas ocultas, como es el caso de *Querens* (1890) de Pedro Castera y “Fuerza omega” (1906) de Leopoldo Lugones. De manera más sofisticada, el circuito de retroalimentación se complejiza bajo la creación desde su base molecular en un escenario más urbano y moderno como es el caso del Biógeno de Quiroga en “El hombre artificial” (1910) – relato que hace ecos de una Latinoamérica entrando en la modernidad. Posteriormente, nos toparemos con la figura de la máquina que provee datos y retroalimentación como aquella que aparece en “Cómo Acabó la Guerra de 1917” (1917) del mexicano Luis Martín Guzmán. Son las anteriores algunas de las obras y características salientes de la ciencia ficción latinoamericana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, periodo diacrónico en el que – empleando las etapas de la cibernética observadas por N. Katherine Hayles – se desarrolla la transición del circuito cerrado de la homeostasis al límite de la autopoiesis y el empalme humano-máquina en la ciencia ficción latinoamericana, como veremos a continuación. Esto, para culminar con la retroalimentación entre humanos y máquinas de reproducción de imágenes en *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares. Empezamos este recorrido con el mesmerismo en las fuerzas del magnetismo a partir de la primera etapa de la cibernética en la ciencia ficción latinoamericana.

### **Querens, el magnetismo como mirada científica sobre el cuerpo femenino**

En la novela *Querens* (1890) del mexicano Pedro Castera se plasma este circuito entre dos seres por medio del hipnotismo y las fuerzas del magnetismo. En esta obra un Boticario conoce a un científico o magnetizador que hace uso de estas fuerzas para emprender la labor de dotar de vida y motricidad a una mujer cataléptica, animándola a hablar y comunicar sus ideas. Al asistir a las sesiones de magnetismo, el Boticario se apasiona por la mujer, a pesar de que el científico o magnetizador no logra que esta se despierte para que adquiera una conciencia propia.

Por otro lado, a pesar de ser esta una obra tan disímil y peculiar – barroca y copiosa en sus detalles y estilo – juega, en principio, un papel relevante debido a su calidad inédita como obra de ciencia ficción dentro de la literatura latinoamericana a finales del siglo XIX. En esencia, la trama de la obra es muy sencilla; a parte de la copiosidad y longitud de sus descripciones, se puede resumir la trama así: el protagonista Boticario le está contando a un grupo de amigos sobre su experiencia conociendo a una mujer cataléptica gracias a la reciente amistad con un científico, mujer con la que termina infatuado y a quien ambos intentan dotar de inteligencia y conciencia por medio de la hipnosis y el magnetismo.

En este orden de ideas, cabe recalcar que, para entonces, coincidiendo con el *modernismo*, el progreso latinoamericano ya se determinaba a partir de las materias primas y su exportación. Esto significa que a Castera no le resta más que recurrir a esta ornamentación para lidiar con los efectos de dicha modernidad latente en Latinoamérica, también reflejada en su obra. Estos efectos son descritos por la teórica Beckmann en su *Capital Fictions* (2013); según esta, tratándose de una modernidad, hasta el día de hoy, dependiente de la exportación de materia prima, papel que hace ecos de la mestiza cataléptica de la obra de Castera y su estado primordial que ejemplifica a la región. Es por esta misma razón que para teóricos como García Canclini (1990), hoy día ni siquiera es posible hablar de postmodernidad, si aún no hemos alcanzado el proyecto de la modernización en Latinoamérica. De esta manera, a finales del siglo XIX, a Castera no le resta más que recurrir a un lenguaje ostentoso y quizás pasado de moda para explicar fenómenos de su presente, en el que los humanos empiezan a adquirir características de máquinas, comportamientos de autómatas y que se supone que el progreso y la modernidad importada a cambio de materia prima lograrán subvertir.

Como demuestra el narrador ante su impacto inicial al conocer a la sonámbula, “La naturaleza preséntanos a menudo accidentes artísticos que no están en ella, sino en la facultad estética del observador” (CASTERA, 1890, p. 53). Es decir, el ejercicio de dotar a la naturaleza, en este caso la de la mujer, de un orden y una precisión a través de la ornamentación barroca de su lenguaje – pero a su vez desde su mirada racional y científica – coincide con el afán por trascender el orden natural de las cosas hacia una intervención más bien cibernética entre seres y las fuerzas extrañas del magnetismo sobre la naturaleza del ser humano, como veremos enseguida.

La intrincada descripción que realiza el narrador con respecto a la mujer una vez la conoce – la cual se extiende por páginas enteras sin aparente progreso en la narración y la trama – es una manera también de traer el ojo occidental al contexto latinoamericano. Como explica este, “Era La *Fornarina* pero criolla. Un tipo casi indígena, casto, vigoroso, ardiente. La palidez conmovida parecía provenir del ensueño. La color del deseo” (CASTERA, 1890, p. 54). Con la analogía de La *Fornarina*,

el autor se refiere a la pintura de una joven panadera pintada por el reconocido pintor Rafael a inicios del siglo XVI en pleno renacimiento. Es decir, vemos aquí como la visión occidental de la rigidez del arte renacentista comienza a manifestarse en lo que empieza a conocerse como ciencia; la necesidad de asir la naturaleza – en este caso representada a través de esta mujer mestiza y sus dotes de belleza – y sobreponerse a la realidad de las cosas, al hecho de que será imposible dotarla de autonomía y de inteligencia propia, empero los experimentos realizados de manera casi que obsesiva.

En cuanto la manera de narrar la historia, como señala el narrador, *Querens* parte de un encuentro clásico en el que se cuenta una historia entre amigos o congregados, a la manera del *Decamerón* de Boccaccio – o, en sus palabras, como bajo la influencia de Cervantes, ya que “Las dulces pláticas por mí leídas en el «Quijote,» eran charlas como las que todos tienen. El cura, el juez y el Boticario de aquella época, no han envejecido” (CASTERA, 1890 p. 78). Es por esta misma razón que el juez y compañero de charlas del Boticario de esta novela se refiere a las estridentes descripciones del Boticario como “romanticismos [pues] Vd. nos está contando un cuento, una novela o como Vd. quiera llamarla”. Por lo cual, “El exceso del romanticismo produce lo que podríamos llamar sensiblería” (CASTERA, 1890, p. 82). Esta suerte de sensiblería de la que habla el juez es la que conduce la narración del Quijote, la misma que lo lleva a la locura, pero también a la acción; es, similarmente, la que conduce a estos hombres de magnetismo y ciencia, a emprender sus experimentos, que aunque yacen bajo la gnosis de las fuerzas ocultas, son indicio del tipo de experimentación que se suscitará con la llegada de las ciencias duras, aquellas que sin la inspiración y el asombro del indagar sobre fenómenos etéreos como el magnetismo, no hubiesen llegado a su estado presente de avance. No cabe duda de que hoy día esta ciencia es cada vez más numérica y pragmática, pareciendo desconocer aspectos más ocultos o espirituales del ser humano como vemos en los cimientos de esta literatura.

Ahora bien, la propia introducción del narrador nos brinda indicios del estilo y forma que nos espera a lo largo de la misma. “El crepúsculo había sido lluvioso. La atmósfera estaba como purificada por las corrientes eléctricas y el cielo, gris perla durante la tarde, había pasado al azul-pálido primero y á seguida, á un profundo color azul turquí” (CASTERA, 1890, p. 3), anuncia el narrador en su introducción. A partir de este preámbulo, es de notar que el narrador se encuentra imbricando descripciones poéticas, casi que ostentosas a lo largo de la obra de modo que coincidan con su ineluctable infatuación con la mujer cataléptica que temprano en la novela viene a conocer a través del llamado magnetizador. He aquí los primeros indicios de lo que Bolívar Echeverría llama el *ethos* barroco en su *La Modernidad de lo barroco* (1998), aquel impulso humano de oponerse al realismo de las estructuras rígidas del capitalismo a través de la ornamentación, estilo y

comportamiento barroco.

Sin embargo, de esta manera él, Castera, también posiciona su visión occidental y masculina sobre la mujer hasta el punto de verla cual autómatas. Por ende, como señala Rachel Haywood al referirse a la mujer a quien se le aplican las fuerzas del magnetismo y la hipnosis, “The magnetizer compares her current status to that of an ‘automaton’, a ‘machine’” (2011, p. 160). Es decir, en este relato latinoamericano del siglo XIX, nos hallamos ante la presencia de un ejercicio cibernético, la posibilidad de trascender las limitaciones del cuerpo humano en su estado homeostático y los estados mundanos de la realidad, de modo que se adquieran características de las máquinas cual autómatas que se autorregulan y se independizan tras la experimentación sobre sí por medio aún de las fuerzas ocultas antes de emprender un ejercicio netamente científico.

Si volvemos a Hayles y su visión post-humana de las interacciones sociales, podemos notar cómo la autora empieza a ceder a una realidad deshabitada a la esencia corpórea del ser humano, hasta el punto de proponer una existencia híbrida. Como explica en su prólogo para *My Mother Was a Computer*, “[It] can be understood as alluding to the displacement of Mother Nature by the Universal Computer” (2014, p.3). En otras palabras, pasamos de la realidad ctónica de los griegos – la de poseer cualidades fecundas y terrenales de creación de los dioses – popularizada en *Sexual Personae* por Camille Paglia, a una en la que dicho impulso ctónico es mediado por la tecnología y las máquinas. De este modo, la fuerza de la naturaleza se concentra en la misma tecnología que pretende subvertir el orden natural. Así se funde lo más oculto y siniestro de la naturaleza con la misma matriz cibernética, volviendo a sus raíces ctónicas desde las tecnologías empleadas. Esto sucede con la autómatas de Castera, pues, a través del circuito propiciado por el magnetismo, es posible notar cómo, de manera cíclica, las tecnologías diseñadas para darle un orden apolíneo a la naturaleza empiezan a comportarse como la misma naturaleza: caótica, voraz e imponente, llevando, en este caso, al boticario a la obsesión con la mujer mestiza.

En ese sentido, estamos ante la emulación de la naturaleza – la madre naturaleza – por parte de las máquinas. En palabras de Hayles “Just as Mother Nature was seen in past centuries as the source of both human behavior and physical reality, so now the Universal Computer is envisioned as the Motherboard of us all” (2014, p. 3). He aquí la autómatas de Castera, aquella que a través del circuito magnético empieza a fungir de humana y que a medida que nos adentramos en las demás etapas de la cibernética empezará a cobrar más fulgor como la naturaleza. Es esta la visión nativista del buen salvaje a la que nos exponemos con la disolución de la naturaleza de esta Fornarina criolla en manos de la cibernética, aquella que inútilmente intentan malear estos hombres de ciencia y magnetismo.

Es de notar que el tipo de relación y circuito entre el magnetismo y el sujeto revivido se ha tratado de distintas maneras en la literatura occidental; pongamos el ejemplo de Edgar Allan Poe. Bajo los experimentos realizados con lo que en la época se conocía como Mesmerismo (la doctrina del magnetismo sobre cuerpos orgánicos), Poe, a través del narrador en su relato *The Facts in The Case of M. Valdermar* (1843), se pregunta por qué no se puede hipnotizar a alguien en la hora de su muerte para descubrir el misterio del más allá. El científico quiere saber por qué no se le han aplicado las fuerzas del magnetismo a una persona que atraviesa el proceso de la muerte. Como nos enteramos más adelante, al intentar este experimento del magnetismo con uno de sus amigos – el señor Valdermar en su lecho de muerte – el primer susurro del sujeto revivido es el de pedir que se le deje morir. Todo esto nos lleva a los indicios de que, aunque el ser ha sido revivido de manera biológica, su esencia humana permanece en el plano de la muerte. De hecho, al culminar el relato el sujeto insiste en que se le despierte del todo o se le deje dormir, pues mantenerse en este estado de ser no-muerto o muerto viviente, es más tortuoso que el paroxismo de la agonía de la propia muerte.

Sin embargo, podemos notar cómo en el caso de Poe, la ornamentación barroca de la narrativa es inexistente; el exceso de descripción de Castera es reemplazado por frases sucintas; Y el sujeto revivido no se trata de una mujer sino de un hombre. No hay ninguna atracción ni deseo ulterior al de la ciencia en el relato de Poe. Como en *Frankenstein*, el impulso es más prometeico que platónico. Con el papel de la mujer y su minuciosa descripción por parte del narrador, entramos en un territorio inédito en la ciencia ficción latinoamericana, una manera de, a pesar del exceso, brindarle indicios de humanidad al empalme entre magnetizador y sujeto de estudio: la Fornarina criolla. En el caso de *Querens*, se trata de un ser revivido por la insistencia de aquel cuyo enamoramiento platónico lo lleva a la total admiración de su amada autómatas de semblante “indígena, casto, vigoroso, ardiente” – adjetivos muy distintos de los que emplearía Poe en su tan breve relato. No obstante, dicho experimento linda con el devenir de la ciencia de corte más bien cartesiano; ya que, para el excéntrico protagonista, como explica Rachel Haywood, “the only limit to science is the ignorance of humanity” (2011, p. 160). En otras palabras, aunque trabajando con las fuerzas del magnetismo y el exceso barroco de la narrativa, ya se planteaba un rigor científico que superaría al del ocultismo y la función de la religión hasta el momento.

Nos encontramos ante un temprano intento por alcanzar y romper el molde homeostático de la naturaleza a través de estas fuerzas. En palabras de Hayles, al señalar que en el universo de la cibernética se forjaron dos distintas constelaciones, esto explica que se da una contraposición entre una constelación más conservadora – la de la homeostasis – y la otra, aquella que “led away from the closed circle of corrective feedback, privileging change over constancy, evolution over

---

equilibrium, complexity over predictability” (1999, p. 446). Es esto precisamente lo que sucede con esta novela, el péndulo que va desde el estilo más clásico y conservador de la narrativa, quizás barroco en ornamentación, hacia la necesidad de crear seres cibernéticos por medio del mesmerismo. Como es de notar en *Querens*, a manera de retroalimentación correctiva, esta mujer, empieza a depender del mecanismo que opera cual “cámara oscura”, siendo subyugada a los pensamientos e imágenes mentales que el científico enmarca en ella cual *feedback loop*. Lamentablemente, como todo intento por subvertir el molde homeostático a través de la retroalimentación, dirigiéndose hacia las fuerzas de la autopoiesis, viene consigo el cuestionamiento de hasta qué punto nos distanciamos y dejamos a un lado nuestra propia humanidad, costumbres y referentes estables en el proceso de expansión científica e industrial y en aras de dicho progreso. Similarmente, si bien el Boticario no hace más que insistir en la virtud del ser humano, este lo hace al acercarnos a visiones ingenuas, pero temiblemente tecnocráticas de mundos felices. En estos mundos, por medio de la ciencia, “El género humano marcha hacia la perfección” (CASTERA, 1890, p. 74), explica el narrador, develando una suerte de desencanto con el asombro de nuestros impulsos más naturales y orgánicos, cediendo ante estados cibernéticos y cada vez más deshumanizados cual autómatas.

Es así que, ante la imposibilidad de hallar humanidad en este experimento que cuyo único semblante de cognición y emoción es su cuerpo bajo el magnetismo y el circuito con el magnetizador, el Boticario no puede evitar sugerir que “Más bien que amar [...] quería que aquella mujer amase” (CASTERA, 1890, p. 84). Es decir, vemos cómo ante el ejercicio cuasi-científico sobre el cuerpo de esta mujer a través del magnetismo – llevándola al sonambulismo – al Boticario no le resta más que buscar humanidad en lo que hasta ahora ha sido una autómatas sin razonamiento independiente, mucho menos sentimientos propios, entre estos el amor. Lastimosamente, todos estos intentos de hallar humanidad en lo que desde un inicio se concibió como un ser autómatas, terminan siendo fútiles. Hacia el final vemos entonces que, como explica el Boticario “La voluntad del magnetizador hizo cesar ese estado, y cuando las facciones recobraron la inmovilidad que tenían fuera de aquella vida ficticia, me dijo sonriendo, como lo hacía siempre con profunda ironía: — Ya lo ve usted. Es un cadáver” (1890, p. 84). En ese sentido, resulta clave aquí el hecho de que el narrador reconoce que nos encontramos ante la presencia de una “vida ficticia”, pues todo el esfuerzo por dotarla de vida a partir de la belleza y asombro con el que el narrador la describe no es más que una imposición desde su visión masculina y occidental sobre la mujer. Recordemos que es el científico quien reconoce pensar por ella, a través de un proceso de retroalimentación, y es el Boticario quien reconoce que es precisamente “la facultad estética del observador” la que determina

el hecho artístico, como en este impulso de creación científica que aquí nos concierne (CASTERA, 1890, p. 53).

Para Luis C. Cano, *Querens* se considera “la primera novela de CF en México” (2017a, p. 185). Asimismo, la obra juega con la dualidad entre las ciencias duras y el espiritismo, al igual que cual mediadora entre el discurso científico y el poético. Por esto mismo, la novela “no sólo examina el potencial de transmisión del pensamiento a través del procedimiento hipnótico, sino que efectúa un detallado compendio de su origen y evolución, y una animada defensa de su potencial científico y terapéutico” (CANO, 2017a, p. 56). Con esto en mente vale retornar a las cuestiones estilísticas y lingüísticas. Para Cano, las estrategias modernistas que emplea Castera en su escritura son una manera de lidiar con la dualidad entre las fuerzas ocultas y la ciencia. Como es de notar, en *Querens* se da un “entrecruzamiento de elucubraciones científicas y reflexiones estéticas” (p. 201). A través del lenguaje empleado, el más barroco y halagador para describir a la mujer y el lenguaje más científico para describir el procedimiento con el que se pretende sacar a la mujer de su trance. Por ello, volviendo a la temática de la mujer mestiza que bien he detallado hasta ahora cual metáfora para la naturaleza más pura y cual temprano ejemplar de la ciencia ficción latinoamericana, Cano es preciso en explicar cómo esta sirve de “modelo integrador de ambos acercamientos”, el estético y el científico – en mis palabras, el barroco y el positivista (CANO, 2017a, p. 201). La manera en que Cano resuelve esta dualidad es a través de la triangulación del deseo mimético plasmado por René Girard y basada en un triángulo amoroso de deseos compartidos en distintas obras clásicas. Es decir, como explica Cano, el deseo a través del *Otro*, que como en este circuito básico de retroalimentación entre el boticario, el magnetizador y la mujer, vendrá a expandirse a gran escala, pues con la llegada de tecnologías más digitales, esta expansión del deseo mimético tendrá lugar a lo largo de la sociedad entradas las demás etapas de la cibernética. En ese sentido, *Querens* no solo delimita una entrada inédita en la literatura latinoamericana, sino que demarca los inicios de la ciencia como aquello que jugará un papel cada vez más omnipresente en cuerpos y mentes, junto con la medicina moderna.

### **El biógeno de Quiroga y la transición al sujeto autopoietico.**

Se continúa este trágico desenlace del ser creado en la sala de laboratorio desde su base molecular con el Biógeno de Quiroga en “El hombre artificial” (1910), originalmente publicado en el folletín uruguayo *Caras y Caretas*. Este relato es un testamento para la transición de las tecnologías homeostáticas que recaen sobre el cuerpo, hacia aquellas que, por medio de la biociencia y la mecánica, se extienden hasta la autopoiesis, aquellas del ser autogestionado de la segunda etapa de la cibernética. Aquí descubrimos cómo tres hombres de ciencia – Donisoff, Sivel y Ortiz –

pretenden crear y moldear un individuo en la sala de laboratorio a su antojo. Sus acciones los llevan a experimentar la némesis, trascendiendo este umbral de la ciencia y el progreso al terminar creando un “monstruo de dolor” (QUIROGA, 1910, p. 23), pues para darle vida, emplean a un hombre común y corriente de modo que sea posible transmitirle su conciencia humana a Biógeno. En términos de Giorgio Agamben y su *Homo sacer*—se trata de un ser al que se le asesina sin ser sacrificado (1998, p. 137), yaciendo así entre esa zona de indiferencia entre el sujeto político y aquel relegado a su condición biológica, entre *bios* y *zoē* como sucederá una vez el circuito entre biógeno y este individuo se haya afianzado. En concordancia, se tendrán en cuenta los aportes de la argentina Josefina Ludmer y su introducción de la figura del Moreira argentino, un ser relegado a su condición económica y social para determinar su estado como víctima de las circunstancias. En el caso de *El hombre artificial*, aquel que ni siquiera tiene nombre, es torturado y utilizado como circuito de retroalimentación para la creación de Biógeno.

Entrados en el relato descubrimos cómo, para fortalecer su resistencia, se conecta a Biógeno a través de un circuito con el subalterno torturado, el Moreira. Aún parte del sistema que lo generó, Biógeno no logra independizarse, y muere sin lograr una verdadera génesis. Es de notar que partimos aquí del instinto homeostático descrito por Hayles en la primera etapa de la cibernética, a la de la autopoiesis, la del individuo autogestionado en el cuento de Quiroga que llega a la frontera de esta segunda etapa. Esto es debido a que estamos ante el intento de hacer un ser organizado de parte de estos tres científicos en el laboratorio Como explica el narrador:

Para el laboratorio, montado con los tipos más perfectos de máquinas e instrumentos que encargaron expresamente a Estados Unidos, Sivel había entregado su fortuna entera, Ortiz cooperó en la obra común con sus conocimientos de química, Sivel con los suyos de anatomía y Donissoff con su profunda ciencia enciclopédica y, sobre todo, bacteriológica. (QUIROGA, 1910, p. 11)

Esto significa que, nos hallamos en presencia de un ser creado desde su base molecular y biológica; o, como su nombre lo indica, un Biógeno, a diferencia a un ser de retazos al estilo Frankenstein o simplemente revivido como el de la mestiza de *Querens*. Su esencia, aunque como veremos al final del relato no logra llevarse al cabo del todo, es autopoietica; es decir, autorreferencial y autogenerada.

Con lo anterior, cabe notar que esta transición que va desde el ocultismo a lo que conocemos como ciencia moderna, también implica un cambio de escenario. El primer encuentro tiene lugar en un enclave rural o campestre de la Suiza como en *Frankenstein* – espacio propicio para experimentar los tropos de la armonía con la naturaleza al mejor estilo romántico de la época, en conjunción con los contornos góticos de estas obras. Posterior a esta etapa gótica y de tintes

románticos, en “El hombre artificial” de Quiroga aparece el escenario urbano de la enorme capital: Buenos Aires Argentina, escenario que tiene lugar en plena transición hacia la modernidad latinoamericana. Recordemos también que es Argentina donde el uruguayo Horacio Quiroga emigra y donde su obra adquiere mayor acogida y relevancia. Podemos ver también cómo lo que hoy día se conoce como tercer mundo se gestó bajo un proyecto político y científico de innovación y modernidad en sus inicios.

Al referirse a la pulsión romántica subyacente en el cuento de Quiroga, Cano hace referencia al romanticismo de Shelley como influencia. No obstante, este observa cómo Biógeno ya viene dotado de belleza y armonía, a diferencia de la constitución monstruosa a partir de retazos del Frankenstein de Shelley. He aquí la transición de la ciencia gótica y más ligada a las fuerzas extrañas, hacia la ciencia positivista y más exacta. Dicha completitud del proyecto romántico a través de la biociencia en un escenario urbano trae consigo un inconveniente, la falta de humanidad. Por ende, explica Cano que “El intento de obviar el proceso de humanización mediante la transposición de la sensibilidad del hombre moderno desencadena la catástrofe” (2002, p. 105). En este sentido, podemos ver cómo todo proyecto romántico se revierte en desilusión, culminando así con un intento de domar o malear esta naturaleza que, dejada a su antojo, trae consigo sus propios horrores, pero que en últimas tiene potestad sobre los hombres. Este es el temor al que se elude en esta obra en la que no hay mujeres y en la que explícitamente se busca controlar la naturaleza y darle vida a un hombre a partir del ingenio prometeico de estos hombres de ciencia cuyo complejo edípico en el plano narrativo es más que evidente.

En esta misma línea de pensamiento, para los críticos literarios Haywood y Cano, Quiroga y su “Hombre artificial” representan un cisma en la ciencia ficción latinoamericana. Según Cano, el relato de Quiroga implica “una escisión definitiva entre las ciencias naturales y las ciencias ocultas” que en su momento dominaban la región (2017b, p. 100). Con esto en consideración es posible observar que la transición hacia la segunda etapa de la cibernética que pretendo esbozar en este apartado no es de orden especulativo; pues, al contrario, estamos tanto ante un cambio de época como ante un cambio tecnológico: un laboratorio, “máquinas e instrumentos traídos de Estados Unidos”, jeringas y demás dispositivos de la ciencia. Lo anterior trae consigo una suerte de viraje ontológico a partir de transformaciones cada vez más frecuentes y ubicuas en la sociedad, como se verá en las demás etapas de la cibernética.

Cabe recordar que para Cano aquí culmina un estadio de la ciencia ficción latinoamericana, evidente en la propia obra de Quiroga, pues posterior a este relato, Quiroga tan solo publica *El vampiro* (1927), quizás el ejemplo más cercano a un ser fantástico. No es una coincidencia entonces que, para Haywood, “Quiroga is a key figure in the transition of Latin American science fiction from

the elite, scientific form of the century to the more popular technology-driven genre of the twentieth century” (2011, p. 193). Es decir, esta transición tecnológica representada en el plano literario viene a implicar que el procedimiento realizado para darle vida a Biógeno es netamente científico y tecnológico pero plausible – alejado de lo que en su momento se conocía como las fuerzas ocultas. Esta serie de intervenciones tecnológicas y científicas deambulan en el imaginario colectivo de la época, reconociendo así una nueva ontología. En el relato se emulan de manera sucinta las representaciones de la época de estas tecnologías ya mencionadas en la sala de un laboratorio como lo conocemos.

A esto se debe también el hecho de que *El hombre artificial* de Quiroga juegue un papel tan importante en este primer capítulo, pues como recalca Haywood, a diferencia de Lugones, “Quiroga put himself on equal footing with [his readers]. For Quiroga, science did not reside in an ivory tower, but functioned, in the form of technology, as part of the fabric of life and narrative” (2011, p. 174). En este sentido, podemos percibir cómo la ciencia ficción latinoamericana empieza a retratar la realidad presente de la sociedad bajo un contexto tecnológico y autogestionado, desde la urbe de la capital argentina y sus intrincadas formas de operar, de modo que se pueda especular sobre futuros o presentes plausibles y no desligados de la experiencia de su tiempo.

Con esta serie de transformaciones en el campo tecnológico, al igual que Haywood, sugiero que la creación de Biógeno en el cuento demarca una transición diacrónica tanto literaria como ontológica, reflejada en la propia tecnología empleada. Es así que su personalidad y función social se limitan a la agonía y el sufrimiento, lejos aún de la llamada emergencia o la capacidad de surgir sin aparente fuente de gestación. Toda conexión con lo humano se ha cercenado. Como explican Deleuze y Guattari al referirse a lo que denominan el cuerpo sin órganos en su *Anti-Edipo*: “In order to resist using words composed of articulated phonetic units, it utters only gasps and cries that are sheer unarticulated blocks of sound” (2000, p. 8). De esto se tratan las gesticulaciones y alaridos de Biógeno para soportar la tortura del prójimo en carne propia, pero esencialmente para soportar el exceso de información que se empieza a gestar en plena modernidad, la que en este estadio tan solo culmina en el fracaso y la muerte de Biógeno y su creador. En el caso del relato de Quiroga, se trata de un subalterno que aparece cual ser que deambula por las calles y que Donisoff trae consigo para ser fuente de retroalimentación. El sujeto termina en el proceso torturado en cuerpo y mente de Biógeno. Como explica Ludmer al referirse a Donisoff, este se trata de “un científico torturador de pobres [...] que trabaja con instrumental norteamericano y habla en inglés con sus pares para que no lo entienda el flaco pobremente vestido”, siendo este un Moreira, un hombre del común, sujeto a la violencia del estado, según Ludmer (1999, p. 153).

Teniendo en cuenta que, como se ha mencionado, estos dos sujetos – Biógeno y aquel que Ludmer reconoce como un Moreira – intercambian características de *bios* y *zoē*, es preciso insistir sobre el paralelo entre su condición y los conceptos teóricos de Agamben. El uno es un “hombre pobremente vestido, muy flaco y de semblante amarillento” y el otro es un ser “de maravillosa proporción” (QUIROGA, 1910, p. 18); el uno es un sujeto del común y el otro no tiene capacidades de habla ni recuerdos. En palabras de Agamben,

esta vida no es simplemente la vida natural reproductiva, la *zoē* de los griegos, ni el *bios*, una forma de vida cualificada; es más bien la *nuda vida* del *homo sacer* y del *wargus*, **zona de indiferencia** y de tránsito permanente entre el hombre y la bestia, la naturaleza y la cultura. (1998, p. 137)

En este sentido, es precisamente dicha “zona de indiferencia” la cual resulta propicia para explicar los mecanismos biopolíticos cada vez más invasivos que hacen de los sujetos seres cada vez más desnudos, más relegados a su condición biológica, indefensos ante la tecnocracia y las tendencias del mercado, siendo estos mismos los que impulsarán hacia etapas cada vez más digitales de la cibernética, una vez ya el cuerpo trascienda todo el andamiaje homeostático, y una vez la figura del *homo economicus* se haga más evidente como veremos en narrativas posteriores a las de esta etapa tecnológica, con el aparato burocrático incrustado en el estado.

En este orden de ideas, esta misma transformación es la que inicia con el ser de retazos, el *Frankenstein* de Shelly, se romantiza aún más con las fuerzas magnéticas de Castera en *Querens*. Y posteriormente, de manera más sofisticada, trascendiendo el ocultismo y el romanticismo de épocas anteriores, viene a culminar de manera más sofisticada con el ser creado desde su base molecular, el Biógeno de Quiroga: “Elemento por elemento, miligramo por miligramo, todo había sido prolijamente dosificado, probado y ejecutado”, describe el narrador de este cuento (1910, p. 16). Esta transición, claro está, no se da por medio de una serie de saltos tecnológicos impredecibles, sino más bien a través del flujo constante de información, pues como explica N. Katherine Hayles, “Reflexivity, the key concept of the second wave, is displaced in the third wave by emergence. Like homeostasis, reflexivity does not altogether disappear but lingers on as an allusion that authenticates new elements” (1994, p. 443). Es decir, a medida que avanzamos en las distintas etapas de la cibernética, fragmentos de las anteriores se mantendrán. En la ciencia ficción latinoamericana se evidenciarán con los tópicos y tropos que se compartirán y se repetirán aun aunque de manera diacrónica se avance en la exploración de estas narrativas.

Este afán por operar dentro de un territorio, dentro el locus mecánico e industrial, desde donde pretenden ensamblar a su sujeto artificial estos hombres de ciencia y dotarlo de inteligencia por medio de la tortura, es el que hace de la existencia un devenir engorroso, hasta el punto en el que el habla se ve irrumpida y se torna incoherente. En ese orden de ideas, la siguiente pregunta

que se hacen Deleuze y Guattari al respecto: “Will the machines run so badly, their component pieces fall apart to such a point that they will return to nothingness and thus allow us to return to nothingness?” – nos conducirá el siguiente apartado (2000, p. 24). En otras palabras, con la expansión del progreso, ¿nos llevarán las máquinas a un orden contraproducente de la realidad industrial en medio de una modernidad colmada de aparatos y copiosa en su oferta de flujos de información y retroalimentación?

### **La proto-computadora Luis Martín Guzmán y el exceso de información como intento de romper el molde homeostático**

El siguiente relato latinoamericano que anticipa la introducción de los cibernéticos y un rudimentario circuito de retroalimentación que ha trascendido el cuerpo biológico en la literatura latinoamericana es *Cómo acabó la guerra de 1917* (1917) del mexicano Luis Martín Guzmán. Este relato, escrito el mismo año indicado en su título, anticipa la *singularidad* en su retrato de una máquina que parece ganar conciencia. El protagonista, jefe de una de las oficinas más importantes de Censura en un Departamento de Lenguas Romances, se obsesiona con la proto-computadora, hasta el punto en que parece formar parte del circuito de retroalimentación, exhibiendo síntomas análogos a los de las adicciones contemporáneas a la tecnología, pero más precisamente a partir del devenir de lo que hoy día se conoce como inteligencia artificial y sus dotes aparentemente predictivos.

Cabe destacar que estos tropos de carácter tan contemporáneo en la obra de Guzmán no son simple azar, pues como reitera Rachael Haywood citando a Emanuel Carballo, Guzmán “was a writer of the twentieth century ‘from head to toe’” (2011, p. 124). Es decir, Guzmán, a diferencia inclusive del propio Quiroga, empezaba a hacer una literatura que se salía en su totalidad del molde romántico o gótico del siglo anterior – quizás evocando el espíritu vanguardista de la revolución mexicana de la que este hizo parte junto con figuras como Pancho Villa (HAYWOOD, 2011, p. 124). De esta manera, teniendo en cuenta su forma de presagiar los acontecimientos de sus tiempos y las nuevas tecnologías que vendrían consigo – entre estas las capaces de procesar datos y hacer sus propias predicciones sobre el estado de las cosas – observaremos más adelante este relato de cara a la Inteligencia Artificial (IA) tal como la conocemos hoy día.

El relato inicia estableciendo la relación de dependencia con la máquina de censura, como es llamada por el narrador. Ante el sistemático análisis de datos y retroalimentación que realiza la máquina tras introducirsele fichas de cartón a través de las cuales forma conjeturas, el protagonista empieza a hallar signos ininteligibles entre los mensajes que trascienden los de su objetivo inicial, el

de la censura y el de revelar información relacionada con la guerra (refiriéndose a la Primera Guerra Mundial). Estas fichas de cartón poseen la información de cartas interceptadas o seleccionadas para ser auditadas por del Departamento de Censura durante dicho periodo de guerra. En ello, el académico empieza a percibir que “Todo un orden de escapar a la previsión del inventor, y la máquina, guiada por la *consciencia adquirida*, se esforzaba por exceder los designios de la voluntad creadora, como lo hacían los hombres, ni más ni menos” (p. 195). Es decir, el narrador no solo le atribuye una “consciencia adquirida” a esta máquina, sino que la compara con la voluntad creadora de los hombres.

Sin embargo, el protagonista se queda obsesionado y controlado por la máquina: “era esclavo de [su] máquina: su garra sabía a gloria, y nunca [se] rebel[ó] contra ella porque nunca llegó la garra a causar[le] tortura” (1917, p. 191). También sabemos que su obsesión por la máquina de censura era tal que, hasta desconocidos, como otros pasajeros del tranvía que este empleaba como medio de transporte, lo toman por “loco. ¡Loco!” (GUZMÁN, 1917, p. 194). Sus propios colegas también empiezan a dudar de su cordura. La paranoia a la que se ve sometido este individuo es de orden misantrópico. Pues, este se pregunta cómo, al analizar las cartas interceptadas que escriben distintas personas, la máquina puede conjeturar escenarios catastróficos que determinarán el futuro de la humanidad. “¿O serían los hombres, al fin y al cabo, la verdadera causa?”, se pregunta este (GUZMÁN, 1917, p. 195). Esto lo lleva a querer compartir el mensaje ominoso de la máquina con sus colegas, quienes están más interesados en hallar rumores y trivialidades a partir la información que la máquina provee. A pesar de ello, el protagonista insiste en que todos conozcan el trágico desenlace que la máquina profetiza.

Después del sinnúmero de burlas y los gestos compasivos de sus compañeros debido a su aparente delirio, este intenta, cual oráculo, buscar sosiego en la propia máquina que anuncia la hecatombe. Por ende, empieza a hacerla funcionar de manera frenética, “ya no para cerciorar[se] de la catástrofe anunciada, sino en esperanza de noticias salvadoras” (p. 197). Es decir, insiste en la veracidad de la misma y su capacidad de razonar de manera más aguda y precisa de lo que un humano podría hacerlo, llevándolo a la paranoia absoluta.

En ello, ante el paroxismo y ansiedad causada por la inminente llegada de la fecha del cataclismo que predice su máquina (noviembre 22, 3 de la mañana del mismo año) y a causa de su evidente locura propiciada por la retroalimentación independiente de la naturaleza autopoiética de la misma, el hombre decide desensamblarla en busca de alguna avería. Lastimosamente, en el proceso termina por ser engullido por la máquina; en cuestión de instantes, este termina agarrado “casi de las entrañas mismas de la máquina” (p. 198). Desatando así que todas las “fichas y matrices” se le vengán encima junto con sus compañeros que intentan controlarlo; y así todos terminan tendidos

en el suelo. Un “vivísimo resplandor” lo enceguece al intentar ponerse de pie y así culminan sus intentos por hallar las respuestas a las complejas realidades sociales que atraviesa la humanidad en aquellos tiempos de guerra por medio de su creación (GUZMÁN, 1917, p. 198).

Nos enteramos al final del relato de que el protagonista sigue creyendo en la fidedigna naturaleza de la máquina y sus predicciones. Sin embargo, aquí difiere un poco de la interpretación más literaria y metafórica del desenlace de la obra en la cual incurre Rachel Haywood, quien hasta ahora ha aportado los mejores apuntes sobre este relato. Para esta estudiosa, o el protagonista se encuentra en un manicomio, o puede estar realmente habitando en un nuevo mundo, una nueva realidad donde los seres que la componen se han transformado (HAYWOOD, 2011, pp. 128-129). A mi parecer, la descripción es contundente en la apuesta por el sanatorio, pues el narrador relata que vive en “una casa que, a juzgar por rumores lejanos pero familiares, debe ser muy grande” (GUZMÁN p. 198); es decir, el sanatorio. Asimismo, a menudo es visitado por “un ser vestido de blanco, una a manera de mujer, entra en mi habitación de vez en cuando, arregla los muebles, me sirve aguamanos” (p. 198). Puesto de otro modo, se trata de un doctor o enfermera que le brinda un acompañamiento paliativo para su estado de enajenación. La propia palabra “aguamanos” denota que su realidad material no ha cambiado en nada, pues tan solo se le está brindando agua en un recipiente para lavar las manos como se haría con cualquier paciente. Lo que en realidad sucede es que el “vivísimo resplandor” que lo encegueció nunca lo abandona del todo y termina de esta manera consumido por dicha luz hasta lo que parece ser el final de sus días. Su única conexión con la realidad es un “bellísimo jardín” que ve desde la ventana de la habitación del sanatorio; jardín al que, al parecer, no puede acceder.

Esto nos lleva a una tercera posibilidad más afín al simple hecho de encontrarse en un sanatorio y que tiene que ver con los alcances de la cibernética. Para N. Katherine Hayles existe un evidente vínculo entre la locura y el androide, el nexo entre humano/máquina; según Hayles, “The inside/outside confusion links the schizophrenic to the android. Like the schizophrenic, the android is a hybrid figure – part human, part machine – whose existence calls boundaries into question” (HAYLES, 1999, p. 177). Con esto en mente, se podría decir que el destello que llega a observar y experimentar el protagonista de *Cómo acabó la guerra de 1917* no es más que el punto de inflexión en el que ya no es posible distinguir entre la realidad corpórea y biológica del ser humano y la de la máquina, con sus partes y engranajes y su exceso entrópico de información; es decir, tal como sucede en este relato y de la manera en que se cuestionan las fronteras entre la realidad cotidiana y los datos suministrados por esta máquina.

Se puede argüir que la nueva ontología en la que la máquina rige por encima de los hombres

---

se ha consumado y con ella un primer intento concreto de la autopoiesis en la ciencia ficción latinoamericana; claro está, en este caso aun tratándose de un ejemplar mecánico, una proto-computadora dependiente de fichas de material físico para ejercer la retroalimentación. Ahora bien, es evidente que la apertura de la sociedad por medio de estas máquinas y su tecnología implique también una existencia más global y cosmopolita, pues ya las estructuras sociales, políticas y económicas han sido liberadas. No es una coincidencia entonces que el relato tenga lugar en plena primera guerra mundial y que el propio autor de origen mexicano se encuentre escribiendo en español desde Nueva York tras su exilio a causa de su papel en la Revolución Mexicana. Asimismo, Guzmán, político extranjero y diplomático, escribe desde la urbe más global y cosmopolita de la época, distanciada aún del escenario bélico por el que atraviesan los aliados europeos.

Si bien esta máquina es de carácter mecánico, varios ejemplares de la ciencia ficción se han encargado de demostrar el potencial de estos dispositivos de orden predictivo. En el cuento de Guzmán, el personaje principal cree casi de manera esotérica en la naturaleza fidedigna de los mensajes aportados por la máquina de censura; de la misma manera en relatos posteriores, como por medio del uso del I Ching en *The Man In The High Castle* (1962) de Phillip K. Dick, se confía en que estas máquinas o dispositivos arrojan mensajes ominosos sobre el futuro, o al menos así los interpretan los usuarios dependientes de estas. Es entonces posible hacer aquí una digresión y observar este relato de cara a nuestro uso contemporáneo de tecnologías análogas como la inteligencia artificial, como lo hace el protagonista de Guzmán con su máquina de censura. Hoy día, por medio de estas aplicaciones es posible realizar pesquisas sobre distintos temas, recibiendo respuestas o retroalimentación en cuestión de segundos, asombrando así a los usuarios con sus capacidades generativas de lenguaje de tipo casi predictivo.

En cuanto al papel de estas máquinas predictivas de carácter generativo, cual sentencia budista, en el 2023 Jaron Lainer, reconocido por su trabajo con tecnología digital y el mundo de la internet, proclama en el *New Yorker* que “There is no AI”. También advierte que “Mythologizing the technology only makes it more likely that we’ll fail to operate it well” (2023). Otros, como el filósofo político Matthew Crawford han señalado que, como humanos, “we rely on taken-for-granted cultural norms that cannot really be captured algorithmically” (2023); y, por ende, la llamada inteligencia artificial de las computadoras no es más que una suerte de “popular superstition and marketing hype” (2023), cual intento de organizar la vida bajo el modelo binario y numérico de las computadoras. En ese sentido, como es el caso con el relato de Guzmán, es el usuario, el protagonista, quien parece atribuirle significado a los mensajes reproducidos por la máquina. En consecuencia, después de haber interpretado la información generada por el *feedback loop* de la proto-computadora, se convence de que lo que viene es la catástrofe, en un corto-circuito fracasado.

Aunque se podrían pretender que la máquina intenta engañar al usuario desde sus habilidades autoreflexivas, lo cierto es que esto sería caer en el juego en el que Guzmán se sumerge con su máquina de censura y ceder a la paranoia que suscita el otro – en este caso las IAs – ante su surgimiento. Similarmente, se puede decir que la máquina de Guzmán no posee más inteligencia o conocimiento que la que su propio usuario, llevado a la locura, le concede. Por ello es válido insistir en que, el supuesto cataclismo del que este pretende ser el último sobreviviente no es más que una representación paranoide de su realidad tras el incidente como se observa al final del relato tras el destello; o, de hecho, por medio del nexo entre el esquizofrénico y el androide, como postula Hayles.

### **Conclusión: La invención de una nueva cartografía para la ciencia ficción latinoamericana**

Recordemos que estas transiciones que aquí se describen son típicas de la ciencia ficción latinoamericana, la cual ha recibido influencias tanto de Europa como de los Estados Unidos. En los inicios de esta literatura, como es de notar en relatos como “El hombre artificial”, se ha de pensar en Latinoamérica como una región que se encuentra en plena entrada a la modernidad y la industrialización. Para entonces, Latinoamérica también hacía parte de un sueño americano continental y este era su momento de crecimiento no solo económico y político, sino que también artístico. Por otro lado, a diferencia de narrativas más occidentales, la ciencia ficción latinoamericana de la época realmente realizaba un trabajo cuyo enfoque partía más de las humanidades que de las ciencias duras; como explica Cano, “la gran mayoría de escritores hispanoamericanos han optado por alguna variedad de las ciencias humanas (*soft science fiction*)”, opuesto a su variante estadounidense (2002, p. 108). Aquí tenemos ejemplos de narrativas con interfases tecnológicas que desmienten, hasta cierto punto, esta afirmación, con una tentativa de crear e imaginar nuevas tecnologías.

Este estancamiento de corte quizás epistémico, pero también económico e industrial como es evidente en los países latinoamericanos, se presenta en las obras que he escogido, pues, entre el relato de “El hombre artificial” de Quiroga y “Cómo acabó la guerra de 1917” de Guzmán, hay una brecha de un par de años. Con ello surge la sensación de que el experimento que inicia con la Fornarina Criolla de Castera y el Biógeno de Quiroga – este ser inicialmente dotado de belleza y armonía – hasta la máquina de censura de Guzmán, el mundo ha entrado a una época en la que el relativismo y la incapacidad de asir la verdad o diferenciar entre el bien y el mal definen al pensamiento de una modernidad cada vez más, dicotómica y confusa. De hecho, recientes críticos

de la ciencia ficción latinoamericana han señalado qué:

si algo caracteriza a la CF en español es su marcada hibridez. Esa pulsión por ir más allá de nuestra realidad la lleva a experimentar y especular con otros lenguajes narrativos, territorios sensibles y discursividades. además, el género recoge una serie de procesos de modernización fallidos tanto en Latinoamérica como en España, donde han convivido históricamente un modernismo exuberante con una modernización limitada (MARTÍN GÓMEZ y SULLIVAN, 2022, p. 16)

Es precisamente este modernismo exuberante y su limitada modernización la que hasta ahora se ha detallado en este análisis, la misma esencia que conduce a las narrativas que conllevarán a la confluencia con el mundo de la imagen de reproducción y posteriormente el de la imagen digital en la tercera etapa de la cibernética.

Luis Cano hace una astuta labor en analizar este fenómeno anticipatorio de este giro del siglo XIX al XX. Según este, aunque Quiroga fue quien impulsó la ciencia ficción en Hispanoamérica, “La actitud analítica ambigua, la cual evalúa críticamente los mismos principios que incorpora, no brinda el tipo de promesas a las que aspira una sociedad en búsqueda de modernización” (2002, p. 107). De esta manera se insiste en el hecho de que el estancamiento económico e industrial por el cual atraviesa Latinoamérica a principios del siglo XX, conlleva a que también las artes y específicamente la ciencia ficción o ficción especulativa terminen siendo relegadas a un segundo plano. Por ello, tras la publicación de “El hombre artificial”, explica Cano, “la CF hispanoamericana casi desapareció en las siguientes dos décadas, y sólo reaparece con renovados ímpetus hacia mediados del siglo XX” (p. 107). Esto explicaría por qué la brecha entre publicaciones, inclusive entre autores como Quiroga que dejan de hacer ciencia ficción, es tan marcada.

Sin embargo, Cano provee una serie de razones por las cuales la ciencia ficción parece difuminarse durante este periodo. Principalmente, explica este que se trata del conflicto entre la tradición literaria y el vanguardismo. Según explica Cano al referirse a la tradición, “Para 1915, este rasgo se hallaba en franca contradicción con los programas vanguardistas, los cuales proclamaban un antiesteticismo sistemático y una ruptura radical con la influencia opresiva que ejerce toda tradición artística” (2006, p. 149). Estas contradicciones, conjugadas con el conflicto entre la ruralidad y lo urbano ante la llegada de la modernidad, hacen que la CF parezca desaparecer o al menos difuminarse por un largo periodo.

Un temprano ejemplo de este resurgimiento como antesala de mediados del siglo XX, se trata de la reconocida novela *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, prologada por Jorge Luis Borges. Bien describe Luis C. Cano en uno de sus pie de páginas en su apartado sobre *La invención de Morel* que el prólogo de Borges es determinante para esta obra. No obstante, Cano no se adentra en la propia obra de Borges para resaltar elementos de este prólogo y la novela de Casares, pues, al igual que Casares, décadas más tarde, en *Utopía de un hombre que está muy cansado* (1975), Borges

permite que la imagen se vuelva más real que lo que yace fuera de esta, hiperreal en términos baudrillardianos. “Esse es percipi (ser es ser retratado)” (BORGES, 1998, p. 3), señala el narrador de la historia en varias ocasiones, refiriéndose al potencial de las imágenes como en su momento lo hizo Bioy Casares. En ese sentido, Cano en su artículo *La apoteosis de la influencia* es certero en señalar desde el propio título que “Los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges” (2017b, p. 383).

A medida que nos adentramos, como la propia obra de Bioy Casares, en la literatura de mediados del siglo XX, el circuito entre ser humano y máquina deja de ser de índole mecánico: de botones, palancas y poleas (*Cómo acabó la guerra de 1917*); o de seres producto de la bioingeniería en el laboratorio (*El hombre artificial*). Esto, como consecuencia, conlleva a “la disolución de fronteras entre el original y la copia, y, a nivel de la categoría temporal, se muestra como un proceso que tiene lugar en el presente aunque despliegue eventos ocurridos en el pasado” (p. 173). En *La invención de Morel*, el protagonista se apasiona por una mujer que este ve solo a través de imágenes proyectadas. Es decir, nos encontramos cada vez más en el terreno inverso en el que el mapa reemplaza al territorio, la copia que se torna más real que el original, la hiperrealidad baudrillardiana que jugará un papel más relevante en las siguientes etapas de la cibernética (BAUDRILLARD, 1995, p. 2). En este sentido, es posible argüir que, en contraste con *El hombre artificial*, la novela de Bioy Casares “no presenta específicamente un procedimiento de creación, sino que se concentra en la reproducción de imágenes”, como explica Cano (2006, p. 173). El propio Morel lo reitera en sus afirmaciones sobre el papel de la réplica de la imagen por encima de la creación inmediata. Podemos concluir que a diferencia de los estereotipos del realismo mágico y de lo fantástico, estas obras del fin del siglo XIX y principios del XX demuestran una sofisticación ante la tecnología y la conciencia humana y su nexos cibernético entre cuerpo biológico y máquina.

## Referencias

- AGAMBEN, G. **Homo sacer**: el poder soberano y la nuda vida. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacra and Simulation**. Michigan: University of Michigan Press, 1995.
- BECKMAN, E. **Capital Fictions**: The Literature of Latin America’s Export Age. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- BIOY, C. **La invención de Morel**. Argentina: Lectulandia, 1940.
- BORGES, J. L. Utopía de un hombre que está cansado. Em: **El Libro de Arena**. Alianza Editorial. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1998.

CANO, L. C. Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges. **Revista iberoamericana**, v. 83, n. 259, pp. 383-400. 2017a.

\_\_\_\_\_. “El hombre artificial de Horacio Quiroga y los comienzos de la ciencia ficción hispanoamericana.” **MIFLC Review**, v. 11, pp. 99-109, 2002.

\_\_\_\_\_. **Intermitente Recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006.

\_\_\_\_\_. **Los espíritus de la ciencia ficción**. North Carolina: University of North Carolina Press, 2017b.

CASTERA, P. **Querens**. Mexico: Imprenta Escalerillas, 1890.

CRAWFORD, M. The Rise of Antihumanism. **First Things**, 1 ago. 2023.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**. 10. ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000.

DELEUZE, G. Posdata sobre las sociedades de control. Em: **El lenguaje literario**. Montevideo: Nordan, 1991. v. 2.

DICK, P. K. **The Man in the High Castle**. New York: Vintage, 1992.

ECHEVERRÍA, B. **La modernidad de lo barroco**. México: Ediciones Era, 1998.

GARCÍA CANCLINI, N. **Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Mexico D.F.: Editorial Grijalbo, 1990.

GIRARD, R. **Deceit, Desire, and the Novel**. Trans. Yvonne Freccerero. Johns Hopkins University Press, 1976.

GUZMÁN, M. Cómo acabó la guerra de 1917. Em: CARBALLO (Ed.). **El Cuento Mexicano del Siglo XX**. Mexico: Empresas Editoriales, S.A., 1961.

HAYLES, N. K. ‘Boundary Disputes: Homeostasis, Reflexivity, and the Foundations of Cybernetics.’ **Configurations**, v. 2, n. 3, pp. 441-467, set. 1994.

HAYLES, N. K. **How We Became Posthuman: Virtual Bodies in cybernetics, Literature, And Informatics**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

\_\_\_\_\_. **My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts**. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

HAYWOOD FERREIRA, R. **The Emergence of Latin American Science Fiction**. Middletown, Connecticut: Wesleyan UP, 2011.

LUDMER, J. **El cuerpo del delito: un manual**. Buenos Aires: Libros Perfil S.A., 1999.

MARTÍN GÓMEZ, J.; SULLIVAN, P. (EDS.). “Instalando actualización del sistema, no apague el equipo”: balances y reajustes en la ciencia ficción/La narrativa especulativa contemporánea en

español. En: **Recalibrando los circuitos de la máquina:** ciencia ficción e imaginarios tecnológicos en la narrativa en español del siglo XXI. St. Louis, Missouri: Albatrós Editores, 2022. pp. 13-32.

PAGLIA, C. **Sexual Personae:** Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. Connecticut: Yale University Press, 1990.

POE, E. A. **The Facts in the Case of M. Valdemar.** Disponible en: <<https://poemuseum.org/the-facts-in-the-case-of-m-valdemar/>>. Accedido en 5 jul. 2024.

QUIROGA, H. **EL hombre artificial.** [s.l.] Librodot, 1910.