

# Zanzalá

Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros  
Cinematográficos e Audiovisuais

volume 13 | número 1 | 2024

**Dossiê**  
**Maravilhoso,**  
**o Fantástico nas**  
**Artes**

**Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e**

**Audiovisuais** é a primeira revista acadêmica brasileira, peer-reviewed, dedicada aos estudos de gêneros em suas múltiplas plataformas ou manifestações: prosa, poesia, cinema, televisão, teatro, música, videogames. Trata-se de uma publicação vinculada ao grupo de pesquisa (CNPq) GENECINE (Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais), sediado no Depto. de Multimeios, Mídia e Comunicação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O título da revista homenageia um romance fundamental na história da literatura brasileira de ficção científica: *Zanzalá e O Reino do Céu* (1949), de Afonso Schmidt. Na obra de Schmidt, Zanzalá é o nome da cidade utópica erguida em um vale situado no sopé da Serra do Mar – onde o autor nasceu em 1890. O romance de Schmidt foi publicado pela primeira vez em capítulos no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 27 de fevereiro de 1928. Em 1949, o romance completo foi lançado em volume único pela editora Clube do Livro. Zanzalá também significa “flor de Deus”, nome dado à flor “aleluia” que floresce no coração da Serra do Mar.

**ISSN 2236-8191**

**Site**

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala>

**E-mail**

[revistazanzala@gmail.com](mailto:revistazanzala@gmail.com)

**Editores**

Alfredo Suppia  
Universidade Estadual de  
Campinas, Brasil  
[asuppia@unicamp.br](mailto:asuppia@unicamp.br)

Luiza Lusvarghi  
Universidade Estadual de  
Campinas, Brasil  
[luizacl@unicamp.br](mailto:luizacl@unicamp.br)

Michelle Sales  
Universidade Federal do Rio de  
Janeiro/PPG Multimeios  
Universidade Estadual de  
Campinas, Brasil  
[sales.michelle@eba.ufrj.br](mailto:sales.michelle@eba.ufrj.br)

Pedro Maciel Guimarães  
Universidade Estadual de  
Campinas, Brasil  
[pedro75@unicamp.br](mailto:pedro75@unicamp.br)

Theresa Medeiros  
Universidade Federal de Juiz de  
Fora, Brasil  
[theresa.medeiros@ufjf.br](mailto:theresa.medeiros@ufjf.br)

**Editores associados**

Carolina de Oliveira Silva  
Edson Pereira da Costa Júnior  
Ester Marçal Fér  
Isabella Ricchiero Stefanini  
Luiz Felipe Baute  
Lucas Procópio Caetano  
Matheus Mendes Schlittler  
Natasha Romanzoti

**Revisão e Edição de textos**

Carolina de Oliveira Silva  
Luiza Lusvarghi  
M. Elizabeth Ginway

**Capa**

Ana Catarine Mendes

**Projeto Gráfico**

Isabella Ricchiero Stefanini  
Luiz Felipe Baute

**Diagramação**

Ana Catarine Mendes  
Carolina de Oliveira Silva  
Luiza Lusvarghi  
Matheus Mendes Schlittler

## Sumário

### Apresentação

- 4 *Novos olhares sobre o fantástico-maravilhoso*  
Luiza Lusvarghi, Carolina de Oliveira Silva e M. Elizabeth Ginway

### Dossiê

- 7 *Ecozumbis e Revenants de Trauma: “Espanto del mundo nuevo” de Gabriela Damián Miravete*  
M. Elizabeth Ginway
- 21 *Elena Aldunate e a cibernética: escrever nas brechas do futuro*  
Rachel Haywood
- 35 *Da homeostase ao sujeito autogestionado e à transição da imagem pura na ficção científica Latino-Americana*  
Juan Manuel Martínez
- 56 *Escrevendo o indizível: horror e desejo em Black Diaries de Roger Casement, The Vortex de Ricardo Eustasio Rivera e Heart of Darkness de Joseph Conrad*  
Thomas Alexander
- 68 *Coordenadas Insulares da Alteridade: Notas sobre a Imagem da Mulher e a Identidade Feminina na ficção científica Cubana*  
Anabel Enríquez

### Temas livres

- 91 *Mulheres Gordas no cinema de comédia: Por que rimos delas?*  
Ariane Domene de Moraes
- 102 *As animações brasileiras como fontes da história nacional*  
João Pedro Felipe Silva
- 110 *Gêneros e intertextualidade em animações televisivas*  
Mairon Elme da Silva

### Resenha

- 117 *Os segredos de Putumayo: a singular odisseia fílmica de Aurelio Michiles*  
Luiza Lusvarghi



## Apresentação

### Novos Olhares sobre o Fantástico-maravilhoso

Neste número especial de Zanzalá trazemos o dossiê *Maravilhoso, o Fantástico nas Artes*, permeado pelo conceito de Tzvetan Todorov em sua clássica obra *Introdução à Literatura Fantástica*, em que ele define o fantástico-maravilhoso como a classificação que envolveria as obras em que o sobrenatural e o insólito, o estranho, são aceitos, naturalizados, como uma fantasia, uma possibilidade, sem nenhuma preocupação filosófica ou religiosa. Os artigos selecionados representam contribuições de pesquisadores estadunidenses e latino-americanos que compartilham do interesse por essa abordagem em seus trabalhos e miradas sobre a questão do Fantástico, da Ficção Científica e do Horror.

Desta forma, *Ecozombie and Trauma Revenants: "Haunts of the New World" by Gabriela Damián Miravete*, de M. Elizabeth Ginway, analisa a obra da autora mexicana que cria ecozumbis, reflexão que se dá sob o prisma do "Chthuluceno" de Donna Haraway e do pós-feminino de Rosi Braidotti; já em *Elena Aldunate y la cibernética: Escribir en las brechas del futuro*, de Rachel Haywood, a ensaísta assinala os conflitos das personagens da escritora chilena que pertence aos anos dourados da ficção científica, que oscilam entre as posturas feministas e um conservadorismo tradicional, ao qual não está reservado um futuro promissor.

*De la homeostasis al sujeto autogestionado y la transición a la imagen pura en la ciencia ficción Latinoamericana*, de Juan Manuel Martínez, busca analisar obras que contextualizem a passagem da região latino-americana para a modernidade por meio de autores como Pedro Castera, Horacio Quiroga, Luis Martín Guzmán e Bioy Casares. Em *Writing the Unspeakable: Horror and Desire in Ricardo Eustasio Rivera's "La Vorágine", Roger Casement's "Black Diaries", and Joseph Conrad's "Heart of Darkness"*, de Thomas Alexander, temos uma aproximação com o horror como exploração social do trabalho, mas também enquanto fabulação do desejo que se projeta na selva amazônica, presente nas obras de Rivera e Casement, que se refere a Conrad para nomear o "coração das trevas da América do Sul".

Fechando o dossiê, temos o artigo *Coordenadas insulares de la otredad: apuntes para la imagen de la mujer y la identidad femenina en la ciencia ficción cubana*, de Anabel Enriquez, analisando a identidade feminina nos relatos de ficção científica cubanos, a partir de ensaístas como Nicola Griffith, para quem os alienígenas das novelas clássicas do gênero “parecem mais verossímeis do que as mulheres”, e das espanholas Lola Robles e María Jesús Sánchez.

Na seção Temas Livres, o artigo de Ariane Domene de Moraes se volta para uma reflexão sobre o impacto dos estereótipos femininos de produções ficcionais de comédia no imaginário e no comportamento: *Mulheres gordas no cinema de comédia: Por que rimos delas?* se propõe a reconfigurar o humor personificado pela atriz e comediantes estadunidense Melissa McCarthy no longa-metragem de comédia *Missão Madrinha de Casamento* (*Bridesmaids*, 2011). Dentro do gênero fantasia, temos dois short papers de animação, explorando diferentes enfoques. *Gêneros e intertextualidade em animações televisivas*, de Mairon Leme da Silva, discute as particularidades de classificações de gênero nas série animada *Steven Universo* (Cartoon Network, 2013-2019) a partir de Paulo Wells e Anna Maria Balogh. Em *As animações brasileiras como fontes da história nacional*, João Pedro Felipe Silva discute os longas-metragens *Café um dedo de prosa* (2014) e *Uma história de amor e fúria* (2013) dentro da perspectiva de reconstituição de fatos históricos vinculados à identidade nacional na busca por uma relação com o público local.

Na seção de resenhas, Luiza Lusvarghi estabelece uma relação entre o filme de Aurélio Michiles *Os Segredos de Putumayo* (2020), e os escritos de Roger Casement, traduzidos no Brasil apenas recentemente como *O Diário da Amazônia de Roger Casement* (2023) sobre os horrores do colonialismo na América, complementando a abordagem de Thomas Alexander sobre o interdito nas obras que elegem a floresta amazônica como cenário e cartão postal, e nas quais o olhar estrangeiro e o local se entrelaçam para narrar o fantástico como projeção do desejo.

É com imenso prazer que compartilhamos com todos mais um número da Zanzalá, que de maneira muito especial, surgiu a partir do encontro anual de 2024 da IAFA (International Association for the Fantastic in the Arts) cujo tema principal foi o *Whimsy* nas artes, expressão que pode ser traduzida como um estilo que trafega entre o lúdico, a fantasia, e o maravilhoso. Para Todorov, “o maravilhoso implica estar imerso em um mundo cujas leis são totalmente diferentes das nossas; por tal motivo, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes” (2021, p. 89). Há uma naturalização do que é estranho, e até mesmo sobrenatural. Os artigos do nosso dossier refletem os temas mais gerais discutidos dentro do painel de estudos latino-americanos sobre o fantástico do encontro .

Já os artigos da seção Temas Livres foram resultantes de abordagens mais amplas sobre a

questão dos gêneros cinematográficos na contemporaneidade e suas hibridações, a partir dos debates proporcionados pela disciplina de Gêneros Cinematográficos da pós-graduação no primeiro semestre de 2024 – espaço de muito diálogo, trocas, ideias e especulações. Nosso muito obrigada aos leitores e leitoras! Desejamos uma leitura fantástica!

Luiza Lusvarghi, Carolina de Oliveira Silva e M. Elizabeth Ginway



## **Ecozumbis e Revenants de Trauma: *Espanto del mundo nuevo* de Gabriela Damián Miravete**

## **Ecozombis y revenants de trauma: *Espanto del mundo nuevo* de Gabriela Damián Miravete**

## **Ecozombie and Trauma Revenants: *Haunts of the New World* by Gabriela Damián Miravete**

M. Elizabeth Ginway<sup>1</sup>

### **Resumo**

Este artigo examina *Espanto del mundo nuevo* (2022), texto da autora mexicana Gabriela Damián Miravete. Como uma história de terror gótico ambiental, apresenta um *revenant* ou ecozumbi que representa as vítimas esquecidas da lenta violência da degradação ambiental. Na história, a figura do ecozumbi viaja no tempo até os terremotos que devastaram a Cidade do México ao longo de vários séculos, guiado pela divindade canina mesoamericana Xolotl. Apresentando análises baseadas na ideia de Chthuluceno de Donna Haraway e na teoria do feminismo pós-humano de Rosi Braidotti, o artigo interpreta a história como uma proposta para uma relação mais igualitária entre os humanos e o mundo natural não-humano. Através das transformações abjetas do corpo, a figura do ecozumbi surge paradoxalmente como sinal de esperança de sobrevivência coletiva diante dos estragos do Antropoceno.

**Palavras-chave:** Ecogótico. Chthuluceno. Feminismo pós-humano. Antropoceno.

### **Abstract**

This article examines *Espanto del mundo nuevo* [Haunts of the New World] (2022), a text by Mexican author Gabriela Damián Miravete. As an environmental gothic horror story, it features a revenant or ecozombie who represents the forgotten victims of the slow violence of environmental degradation. In the story, the figure of the ecozombie time-travels to earthquakes that have devastated Mexico City over a period of several centuries, guided by the Mesoamerican canine deity Xolotl. Featuring analysis based on Donna Haraway's idea of the Chthulucene and Rosi Braidotti's theory of posthuman feminism, the article interprets the story as a proposal for a more egalitarian relationship between humans and the nonhuman natural world. Through the abject transformations of the body, the ecozombie figure paradoxically emerges as a sign of hope for collective survival in the face of the ravages of the Anthropocene.

**Keywords:** Ecogothic. Chthulucene. Posthuman feminism. Anthropocene.

### **Resumen**

Este artículo examina *Espanto del mundo nuevo* (2022), texto de la autora mexicana Gabriela Damián Miravete. Como historia de terror gótico ambiental, presenta a un retornado o ecozombi que representa a las víctimas olvidadas de la lenta violencia de la degradación ambiental. En la historia, la figura del ecozombi viaja en el tiempo hasta los terremotos que han devastado la Ciudad de México durante varios siglos, guiado por la deidad canina mesoamericana Xolotl. Con

---

<sup>1</sup>Professora titular no Departamento de Estudos de Espanhol e Português da University of Florida (UF). É autora de *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do future* (Devir, 2005) e *Ciborgues, Sexualidade e os Mortos-Vivos* (Vanderbilt, 2020) no qual compara a ficção especulativa brasileira e mexicana. Email: [eginway@ufl.edu](mailto:eginway@ufl.edu).

un análisis basado en la idea de Donna Haraway sobre el Cthuluceno y la teoría del feminismo posthumano de Rosi Braidotti, el artículo interpreta la historia como una propuesta para una relación más igualitaria entre los humanos y el mundo natural no humano. A través de las abyectas transformaciones del cuerpo, la figura del ecozombi emerge paradójicamente como signo de esperanza de supervivencia colectiva frente a los estragos del Antropoceno.

**Palabras-clave:** Ecogótico. Cthuluceno. Feminismo posthumano. Antropoceno.

## Introduction

This article explores, through a posthuman feminist perspective, how Mexican writer Gabriela Damián Miravete reimagines the interconnectivity of humans and the natural world in her speculative fiction. Her 2022 story *Espanto del mundo nuevo*, [*Haunts of the New World*] combines ecohorror and time travel to examine the relationship between humans and the environment in Mexico City during various significant earthquakes. The story also connects the Aztec canine god Xolotl<sup>2</sup> with the environmental crisis of the Xochimilco canals, given that in Aztec mythology this canine deity guides the dead to the underworld through water.<sup>3</sup> The story's protagonist experiences a symbolic death in the canals that transforms her body yet allows her to communicate with the living. I argue that she is transformed into an ecozombie, who despite her abject appearance and trauma ultimately offers hope to the victims of the city's recurrent earthquakes and ecological devastation.

In *Cyborgs, Sexuality and the Undead*, I describe trauma zombies as those who “bring us back to our humanity by exposing us to those who die but refuse to disappear from our collective memory” (GINWAY, 2020, p. 116). I classify the protagonist of *El espanto del mundo nuevo* as a trauma zombie because she appears to be both dead and alive, and because she is a revenant deriving from key moments of Mexico's collective history. Since her body features both human and zoomorphic elements, she can be described, using the terms of Giorgio Agamben's biopolitical model of society (AGAMBEN, 1998, p. 4), as partly *bios*, i.e., an autonomous human, and partly *zoe*, i.e., merely alive, like plants and animals. As such, she exemplifies a subcategory of the trauma zombie, namely, the ecozombie, a posthuman figure that is paradoxically able to provoke horror and, at the same time, provide protection in face of cataclysmic climate change.

---

<sup>2</sup> See Benson for an examination of the figure of the canine god and its avatars throughout Mesoamerica: “The dog escort concept existed for gods as well as for human beings. *Xolotl*, a skeletal, dog-headed or dog-figured Aztec deity was the twin of *Quetzalcoatl*” (1991, p. 96).

<sup>3</sup> In order to understand more about the links between the axolotl and the Xochimilco canals, see the article “A Tale of Two Axolotls” (VOSS et al., 2015) that explains the difficulty in implementing environmental efforts in Mexico City, and the attempts at preservation of the species by the government to offset the impact of highway construction above the canals.



## The New Female Gothic and Ecozombies

Contemporary Latin American speculative fiction written by women often features ecozombies, who are characterized by both psychological and physical deterioration due to the oppressive conditions of climate change. Damián Miravete's story could be classified as part of the new Latin American female gothic, which uses this subgenre to take "a political stance, tackling anxieties about gender-based violence, environmental destruction, capitalist precarity, and exploitation" (LOGIE, 2023, p. 279). Within the new Latin American gothic, I would argue that the ecozombie is a distinctive feature of several works. For example, Mariana Enriquez's story *Bajo el agua negra* [Below the Black Water] (2016) employs an ecozombie revenant to convey the economic disparities and environmental crisis of the polluted depths of the Río de la Plata in Buenos Aires, while Fernanda Trías's 2020 novel *Mugre rosa* [Pink Slime] features a female protagonist whose mental and physical deterioration makes her feel like a zombie as she tries to escape the toxic algae that are spreading a fatal disease in Montevideo. As Allison Mackey has suggested, such texts illustrate the resurgence of horror in the fiction of women writers, who use the ecogothic genre, with its combination of Gothic horror and environmental degradation, in stories that are often deeply connected to the non-human in ways that suggest agency and hope (MACKEY, 2022, p. 253), as in the case of "Espanto del mundo nuevo".<sup>4</sup>

Terry Harpold notes that, under apocalyptic conditions, humans take on the movements, actions and disconnected memories and thoughts that characterize the paradigmatic zombie. I would argue that trauma zombies a part of Harpold's living dead, since, drained of their sense of humanity and connectedness after moments of profound social and economic change, they feel as if they are "neither living nor dead but somehow between both orders" (HARPOLD, 2011, p. 161). The same can be said of ecozombies, in that they are often the forgotten and often abjectly disfigured victims of the slow violence of environmental degradation associated with long term pollution. According to Rob Nixon, this amounts to "a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all" (2011, p. 2). In Damián Miravete's story, this violence takes the form of the historic damage to the water systems of Mexico City in general, and the devastation of the

---

<sup>4</sup> For an in-depth analysis of these texts, see Allison Mackey's 2022 article that interprets Fernanda Trías's novel *Mugre rosa* [Pink Slime] (2020) along with Mariana Enriquez's "Bajo el agua negra" as prime examples of the ecogothic. Similarly, Marcia Tiburi's 2018 novel *Sob os pés meu corpo inteiro* features a victim of torture who years later must face urban violence and environmental degradation in futuristic São Paulo. In my view, the the only way to survive an increasingly dangerous and precarious world is to become a type of ecozombie, or a trauma revenant caught in an environmental crisis.

populations of the Mexican axolotl, which lives in the Xochimilco canals in particular. This species is also associated with the canine deity Xolotl, who transformed himself into this amphibian in order to escape from being sacrificed to give life to the sun (QUIÑONES KEBER, 1991, p. 234).

Surprisingly, ecozombies are often portrayed as a positive force, as beings who use adaptive strategies to survive in the new order, however devastating, by developing both emotional and physical immunity. Although they are often portrayed by those in power as a pathogen or threat to society at large, in reality, ecozombies succeed in developing immunity both to political oppression and environmental change, to the point that they qualify as a type of posthuman (GINWAY, 2020, pp. 111; 129-130). Ecozombies can thus provide psychological and physical protection for themselves and surrounding populations facing ecological and political crises (GINWAY, 2020, p. 17). As we will see below, Damián Miravete's protagonist personifies the cycle of the ecozombie who moves from abjection toward healing and a new order.

### **Ecozombies and Strategies of Survival**

Since the language of the natural world is often opaque to humans, ecozombie revenants must develop a new relationship to their environment, which has been devastated by the projects of modernity. Ecuadorian philosopher Bolívar Echeverría questions the values of the Enlightenment and the sacrifices that have been made in the name of modernization. He uses the term “trans-animalization” to describe the divorce of humans from any connection with other creatures (ECHEVERRÍA, 2019, p. 30). According to him, the forging of the modern self, including the privilege of humanness and our perceived sense of freedom and autonomy have obscured the consequences of our economic activity – especially its impact on the environment – because they endanger our sense of human superiority. As such, Echeverría notes, we constantly suppress any thoughts of this connection (ECHEVERRÍA, 2019, p. 31). The current climate crisis has turned the tide against this way of thinking, however, and the future of urban and natural environments has become central to much of contemporary Latin American literature.

Notably, Echeverría posits that Latin America is a product of cultural encoding, in what he has called ‘*codigofagia*’ – or “code eating” – a recombination of social meanings, signs and even bodies within disparate Latin American cultures – that provided a means of survival after First Contact (ECHEVERRÍA, 1998, pp. 51-53). This concept also furnishes an innovative way of imagining relational ethics and inter-species symbioses that have arisen as possible strategies for collective survival of climate change, as portrayed in speculative fiction. The ecozombie's ambivalent body does not belong to only one culture, species, race, gender or time period, but is rather an assemblage,

exemplifying *codigofagia* within Latin America and its resilience.

*Codigofagia* and a sense of inter-species assemblage and survival in Latin America are keys to understanding Gabriela Damián Miravete's story, which was translated into English as "Haunts of the New World" for the 2022 horror edition of the *Southwest Review*. I note that the linguistic subtlety of Damián's Spanish title "Espanto del mundo nuevo" cannot be perceived in the translation, as by using "mundo nuevo," as opposed to *Nuevo Mundo* – the traditional Spanish designation for colonial America – she emphasizes the utopian possibility of a new start or new destiny for humans and the environment in a polluted apocalyptic Mexico City.

To fully analyze the environmental aspects of Damián Miravete's story, I draw not only on the ecogothic, but also on Donna Haraway's idea of posthuman kinship and Rosi Braidotti's posthuman feminism. The body of the protagonist, a teenage woman named Chenti, combines aspects of both the human and the nonhuman world, thus adding a new aspect to Echeverría's concept of survival and *codigofagia*. These concepts explain how the body – reconfigured by horror tropes – can provide new ways for humans to rethink their relationship to the natural world and other species.

### **"Haunts of the New World": Story Weaving and Tentacular Thinking**

The first part of the story comprises three different versions of a single event, namely, Chenti's walk along the Viga canal on her way to school shortly after the 1985 earthquake in Mexico City. This event created a crisis that was not only environmental but also political: the aftermath of this earthquake was characterized by the abandonment of the city's inhabitants by the Mexican government due to a neoliberal dismantling of protective governmental programs that began in 1984. This placed more onus on the citizenry to help each other in moments of crisis, and indeed, in Damián Miravete's story, citizens help one another informally after the earthquake. Chenti's family and neighbors distribute towels, soap, clothing, bread and other supplies to neighbors in need, while students pack food boxes to distribute to families. Before leaving for school one fateful morning, Chenti's mother warns her to avoid the canal, but Chenti walks along it anyway, catching sight of a dead dog floating in the water. She is troubled that this sight moves her to tears, since many of her fellow schoolmates have lost parents and other relatives to the disaster. Later that day, sensing Chenti's fear and sadness, her mother tells her to grow a thicker skin, reminding her that the city will survive and rise again, as it always has after earthquakes.

Chenti's family lives along the canal, and her grandmother recalls a time when all the

---

Xochimilco canals were unpolluted and could be used for leisure activities. They remained as one of the few waterways of the original city of Tenochtitlán, which was built on Lake Texcoco, an ironic origin story for a city that now suffers from impending water shortages and pollution. This temporal connection also highlights the importance of women in shaping the past and, through storytelling, the future. Chenti's mother and aunt are both seamstresses, and indeed it could be said that the seamstresses of the story are related to the weavers of ancient myth and literature, such as the three Fates, or Arachne, Ariadne, and Penelope. All are weavers of fate, combining myths and history to form communities and to convey the importance of women's contributions, which are often overshadowed in traditional heroic adventure narratives about men.

The metaphor of weaving, storytelling and nature is also present in Donna Haraway's 2016 book *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, which includes the idea of considering spiders as a means of engaging in "tentacular thinking." For Haraway, the spider is connected to other "tentacular" beings, including jellyfish, fibrous entities, microbial and fungal entanglements, roots and climbing plants, and even human hands. She believes that both the process of creation and the use of imagination are "tentacular," because they encompass speculative fabulation, helping us understand the networks of life. She invokes Lovecraft's tentacular monster Cthulhu, whose 45 limbs remind us of the cosmic horror that we feel when thinking of the Anthropocene. However, Haraway also reminds us that the monstrous Gorgons, especially the chthonic Medusa, with her tentacular locks, also have a creative side, noting that Medusa's blood gave birth to Pegasus, the winged horse, a symbol of hope (2016, p. 54).

According to Haraway, such a combination of despair and hope is necessary for contemporary story tellers, who in their narratives about destroyed landscapes must also help grieve the dying (2016, pp. 37-39) and give readers access to "tentacular thinking," which provides hope in the face of environmental crisis. Haraway turns away from the bleak and overwhelming grand narratives of the Anthropocene and the Capitalocene, featuring instead smaller-scale narratives that provide alternative ways of imagining the future in this particular planetary moment (2016, p. 56). Damian Miravete's story takes on Haraway's challenge to imagine a future among the ruins, because her story connects the horror of Mexico City's polluted environment with inspiration from Aztec mythologies and interspecies connections. At the same time, the motif of the earthquake lays bare the city's material and cultural layers, simultaneously exciting the imagination while mourning those lost in the disaster and honoring those who survive.

## Embodiment, Sexuality and Braidotti's Posthuman Feminism

In the second version Chenti's walk along the canal after the 1985 earthquake, she experiences a profound bodily transformation. She is suddenly drawn into the polluted canal, and instead of seeing a dead dog, she realizes that she is in the presence of the Mesoamerican canine deity Xolotl, which gives her the ability to breathe underwater like axolotls, frogs and carp. She feels her body dying as she learns to breathe underwater, saying, "I see how I am, and not just my veins or the blue and green and violet colors my body contains, but the thing I am – the intelligence or the desire that brings this jumble of flesh to life" (DAMIÁN, 2022, p. 79). Her body is now abject in appearance, but it allows her to feel a profound connectedness with the environment, as well as with historical events and mythological beings, such as a pair of mythological twins, also associated with the canine deity.

During the third iteration of the canal scene of 1985, Chenti experiences what Braidotti calls "the relational and collaborative nature of all living systems" and the "multi-species ethical interconnection [that] is also the lesson of indigenous cosmologies and life philosophies" (2022, p. 125). Her embodied experience continues to expand her awareness when twin beings, male and female, appear approach to help her out of the canal. The passage begins with a description of the female twin:

Buds sprout from her arms, her cheeks.... The buds bloom on her face, her legs. I notice hummingbirds hovering around them, their wings are iridescent ... Her beautiful twin seems like he's always been here with us. I press into his arms, caress her solid belly, bite the lips I am offered. Eat, they command me, and he brings my head to his chest so I can taste the fruit that grows from his heart, I pluck flowers from his skin. ... We take pleasure in each other, him, her and me, all of us together. (DAMIÁN, 2022, p. 80)

Chenti experiences a sexual and affective bond with both the male and female twins. For Braidotti, fluid sexualities such as this are an extension of environmental humanities that promote a recognition of life in all its forms, in symbiotic and irreducible assemblages (2021, p. 135). The issue of sexuality is actually raised earlier in the story when Chenti is called a "dyke" at school (DAMIÁN, 2022, p. 78), and although she has a boyfriend whom she kisses in the supermarket where she works, she also recalls kissing a friend named Fanny, whom she also desires. For Braidotti, queer sexuality is an affirmation of the "freedom, desire and becoming" that respond to the phenomenology of the body (2021, p. 113), and this affirmation is part of Chenti's posthuman feminist experience.

After her encounter with the twins, Chenti finds herself dragged to a lagoon by the Xolotl where she is suddenly transported to 1507, yet another year when an earthquake devastated

Mexico. She finds herself on land, but her body is without skin, and she feels such pain that she slips back into the water, where snakes take pity on her: “they creep up my legs, link together, drape around my waist and make me a skirt. In this incredible vulnerability, I feel strong” (DAMIÁN, 2022, p. 81). Wearing her phallic skirt of snakes, like a tentacular Medusa, she is able to rise out of the water to warn the population that invaders will soon appear riding upon deer-like animals. Unfortunately, this warning, which refers to the arrival of Hernán Cortez in 1517, goes unheeded.

The dog avatar of Xolotl accompanies Chenti through a series of tunnels to the next temporal venue, which is the so-called Temblor Maderista earthquake of 1911. Stylish men and women traveling in elegant boats along the canal are shocked to see Chenti emerging from the water. Still skinless, she is called a “monstrosity” by some onlookers, but she justifies herself to them as “a multitude” (DAMIÁN, 2022, p. 81). This hints at her ties to both the natural world and the changes soon to be brought about in Mexico by the Revolution, as she gives a speech about a future struggle between the masses and the elite classes of the Porfiriato.<sup>5</sup> At this point it is possible that Damián Miravete’s focus on earthquakes should be construed as a call to consciousness and political awakening, given that Chenti quotes from a speech made by one of the founders of the Mexican union of seamstresses, Evangelina Cordona Cadena, who connected the 1911 earthquake with political awakening. This information is provided by the author in a footnote to the story (DAMIÁN, 2022, p. 83).

### **Mythological Cycles, the Gothic, and Braidotti’s Dematerialization and Rematerialization**

By incorporating the Aztec water deity Xolotl in a time-travel story, Damián Miravete fuses myth and science fiction. According to Austin Cline, Xolotl has a number of functions in Aztec mythology. He is a god of death and disease but also the caretaker of a pair a boy and girl who later repopulate the Earth after an apocalyptic event destroys humankind (2017, n/p). Xolotl is associated with grief, for he has lost his eyes from weeping as he accompanies the dead to the underworld (CLINE, 2017, n/p). In these ways, Xolotl embodies the contradictory aspects of death and rebirth that Chenti experiences in her journey: her living death, her grief for those lost in earthquakes, and her sexual awakening with the twins. Thanks to Xolotl, she loses her fear of bodily transformation

---

<sup>5</sup> The Porfiriato refers to the authoritarian regime of Porfirio Díaz. The elites of the Mexican Porfiriato (1876-1911) tended to favor European cultural models and adhere to positivist doctrine, abandoning the mestizo and indigenous majority of the population to poverty. These elitist policies sparked the start of the Mexican Revolution that lasted for over ten years. The Porfiriato bears some resemblance to Brazil’s First Republic (1899-1930). For more on politics and modernization in Brazil and Mexico, see GINWAY, 2020, pp. 5-6.

and death and learns to enhance her connections to other life forms.

It is important to distinguish between this manifestation of *Xolotl* and a more traditional gothic reading of this figure, which can be found in Carmen Serrano's insightful analysis of Julio Cortázar's famous 1952 story "Axólotl." In Cortázar's story, which takes place in an aquarium in Paris, a human observer claims that he has transformed himself into an axolotl. By the end of the story, he finds himself on the other side of the fish tank, encased in the axolotl's body and looking out at his own human form. Serrano interprets Cortázar's use of the axolotl as *Xolotl*, as the archetypal double of gothic fiction and a trickster figure "in which the human is subsumed in an animal identity in a variation of the gothic motif of live burial" (2019, p. 148). Clearly, *Damián Miravete's* story invests *Xolotl* with new meanings that allow us to move beyond the anthropocentric sense of horror of live burial to a deeper connection among all earthly things.

As part of her journey with *Xolotl*, *Chenti* learns to associate the destruction and reconstruction resulting from earthquakes with the cycle of life and death. When she travels in time to experience yet another earthquake in 2017, people stare at her as she emerges from the water in Mexico City, where she describes herself in almost surreal imagery as she makes her way through the urban landscape:

I walk with my head held high, discovering the new world with my flesh exposed, red and radiant as fruit. The air hurts me, the light hurts me.... Little by little people have been getting used to me, a viscous, colorful figure wandering like a prophet through this desert, a concrete plain that ceases to be one with every step I take. Flowers, mushrooms, lizards and fish hover around me like a retinue. Some people try to push them aside; others try to do away with the invasion from another world by trampling on them like ... vermin. But their feet are quickly infected with green and damp, their bodies scaled by climbing things, a flower, an animal, a fruit or a word. (DAMIÁN, 2022, p. 82)

By infecting those whom she passes, *Chenti* cannot help but make us think of ecozombies, because she combines an abject body spreading what many consider to be vermin that act like a disease or pathogen to those who come in contact with her, much like the fear of disease associated with *Xolotl*. *Chenti's* presence promotes an infection "of green and damp" among humans that allows them to relate to non-human others, offering a strategy of resistance or strength to her followers who will survive the ecological crisis through her example. Her abject body suggests a path inspired by her own transformation through *Xolotl*, who has helped her develop resilience against forms of oppression and fear during crisis, having overcome the standard binaries between life and death, disease and health, the natural world and built environments.

We can also understand *Chenti's* experience in the future Mexico City through *Braidotti's* concepts of dematerialization and rematerialization. The first occurs when humans become alienated

by the environmental impacts of modernity, fragmenting the body and consciousness (BRAIDOTTI, 2021, p. 144). This where Chenti's journey begins, when she feels disconnected from her family and the natural environment. The second concept, rematerialization, takes place when humans are reinserted into "multi-species webs of environmental and social relations" (BRAIDOTTI, 2021, p. 142). The latter is reminiscent of Chenti's encounter with the fraternal twins who are linked to other species.

### **The Ecozombie Revenant: Indigenous Phenomenology and Zoophytographic Writing**

In the final part of Chenti's story, she travels to a future Mexico City in the year 202? (a year mistakenly transformed to 2025 in the translation), where she is amazed at the changes in the cityscape: "[T]here are new buildings that already look old. Some plants and animals have disappeared. So has the lagoon. And wonderment. This is the future" (DAMIÁN 2022, p. 82). Chenti does not despair over the loss and dematerialization of the modern world but rather inserts herself into a new circuit of relations in the future city. Using her connection with nature, she is able to rematerialize in her original apartment where her aunt, mother and the spirit of her grandmother all recognize her, unperturbed by her abject skinless appearance. They tell her that they have been weaving her a new skin for her in order to prolong her survival in this new world. Chenti's artificial skin garment represents the weaving of past and present by her relatives – who like the three fates now inhabit a world that is profoundly damaged. These women, because of their connections with each other and the weavings of time and materiality that they have created, understand the flexibility of time and their connections to the modern and natural world.

Chenti does not give up when she sees the harsh conditions of the future city but instead considers the power and insight that her new artificial skin provides. As she walks out onto the middle of the Viga expressway, which covers the ancient canal, she is accompanied by even more living beings than before. She floods the highway with water, stopping all traffic, and declares: "Concrete is followed by the kingdom of water, the kingdom of trees.... My voice isn't mine, it's ours. It belongs to the twins who make everything reborn and to the crowd of the living and the dead" (DAMIÁN, 2022, p. 82). The idea that city will rise again completes the Braidotti's posthuman cycle as well as the mythological cycle of time evoked by Xolotl. Chenti's purpose at this moment is to allow rematerialization, through which the inanimate, polluted matter of the city is reincorporated into the natural environment where it may interact with living matter.

The trope of time travel and the cycle of Braidotti's dematerialization and rematerialization reinforce the concepts established by indigenous phenomenology. Brazilian anthropologist Viveiros



de Castro has explained the perspective of indigenous thought as one of unity that does not divide the powers of experience and agency between humanity and other forms of life (2004, p. 474). According to this world view, reality is co-created by diverse perspectives, and shamanic power allows for humans and other species to change or transform into one another and back again, creating what Patricia Vieira calls as an endless feedback loop that is based on exchange rather than hierarchy. This reciprocity is a common theme among writers who take inspiration from other life forms. For Vieira, the “zoophytographic” texts of these authors give voice to non-human subjects, decentering humanity and creating a mutual gaze of subjectivity in narrative (2018, p. 74). While Vieira examines this phenomenon in the works of canonical Brazilian authors, including Guimarães Rosa and Clarice Lispector, this reciprocity is also readily seen in Chenti’s experience in Damián Miravete’s story.

Chenti's future world of 202? combines the past, present and future, combining bodies and techno-futures. Her embodied experience of her new skin exemplifies *codigofagia* in a combination of discourses and bodies. Ultimately, she serves to immunize the population against despair and the corrosive cynicism of the Capitalocene and the Anthropocene, whose expected outcome is apocalypse and the end of life.

Chenti's journey affirms Haraway's assertion that the era of the Chthlucene “is made up of ongoing multispecies stories...” (2016, p. 55). Chenti, who represents trauma zombies in kinship with nature tells just such a story, standing for vitality as the revenant of a historic crisis. This is the gift of the ecozombie: to assert a counter-immune response to crisis and blame. As Braidotti herself says:

Posthuman feminism brings back the elements to their non-anthropomorphic strata, through a series of relational assemblages with non-human others. The vital approach to living matter displaces the boundary between bios, the portion of life that has traditionally been reserved for *anthrophos*, and *zoe*, the wider scope of animal and non-human life. The dynamic, self-organizing structure of non-human life as *zoe* stands for generative vitality.... It is the transversal force that cuts across and reconnects previously segregated species, categories and domains. (2021, pp. 126-127)

Chenti strengthens resistance against persecution and the destruction of the natural world. Her assemblage of natural phenomena and lived experience, grief and joy, pain and pleasure capture the trials of embodiment and generative vitality. In her final words, she echoes the utopian hope voiced by her mother at the start of the story, reminding readers that “all of this will rise back up again” (DAMIÁN, 2022, p. 82).

## Conclusion

As Rachel Haywood outlines in her chapter in *Parabolas of Science Fiction* (2013), the apocalyptic scenarios evoked by the Anthropocene are not new to Latin American science fiction. She notes that there is a strong tendency in Latin American narratives of First Contact to project empathy with the colonized and to question the primacy of Western values and the scientific world view (2013, p. 72), and it is clear that the same ethos undergirds thinking about the special position of Latin America in imagining the Anthropocene. While some writers examine climate change based through the perspectives of new materialism, extractivism and the ecogothic, Latin American women writers tend to focus on the body and kinships with other people and other species through embodied experience as a way of rescuing a dying planet.

The figure of the ecozombie is an important symbol of environmental protection and egalitarianism offered by Latin American speculative fiction. Since the societies of the New World survived the apocalyptic effects of First Contact, drawing on resources through *codigofagia* to survive, we can expect that the same strategies will guide them through the apocalypse of climate change. Latin American science fiction writers approach this problem through a posthumanism that explores the body and suggests the tools and resources needed to grieve and overcome.

We can contrast this Latin American manifestation of posthumanism with transhumanism, i.e., complete disembodiment, through which first-world, insular subjects live without a body as pure minds in a world of ever-expanding capitalism, as explained by Adam Kirsch in his recent article *The End of Us* (2022). Kirsch speculates on these topics, lamenting the destruction of the environment and human life, speculating on whether humans will be subsumed by other life forms or denied any human agency, as Jeff Vandermeer imagines in his *Annihilation* series, where Earth's DNA is recombined almost randomly by alien agents. Alternately, the Anthropocene posits that human life may simply be erased, “like a face drawn in the sand at the edge of the sea,” as Foucault speculates at the end of *The Order of Things* (387). In my view, Latin American science fiction – especially that written by women – weighs in on the side of transformative survival of humankind in narratives that reimagine both the past and the future to model possibilities of adaptation and connectedness.

## References

AGAMBEN, G. **Homo sacer**: Sovereign Power and Bare Life. Trans. David Heller Roazen. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.

BENSON, E. P. “The Chthonic Canine.” **Latin American Indian Literatures Journal**, 1991,

Vol. 7, No. 1, pp. 95-107.

BRAIDOTTI, R. **Posthuman Feminism**. Medford, MA: Polity, 2021.

CLINE, A. "Xolotl: The Canine God of Twins and Sickness." **Learn Religions**. 27 Dec. 2017.  
Disponível em:  
<https://www.learnreligions.com/xolotl-aztec-canine-god-of-twins-and-sickness-248603>

CORTÁZAR, J. "Axólotl." **Cinco maestros: Cuentos modernos de Hispanoamérica**. Edited by Alexander Coleman and Robert G. Mead. Harcourt, Brace, 1969, pp. 81-87.

DAMIÁN M. G. "Espanto del mundo nuevo." **La canción detrás de todas las cosas**. Odo Ediciones, 2023. 11-26. eBook.

\_\_\_\_\_. "Haunts of the New World." **Southwest Review**. 2022, Vol. 107, No. 3, pp. 75-83.

ECHEVERRÍA, B. "El ethos barroco." **La modernidad de lo barroco**. Mexico City: Ediciones Era, 2011, pp. 32-56.

\_\_\_\_\_. **Modernity and "Whiteness."** Trans. Rodrigo Ferreira. New York: Polity Books, 2019.

ENRÍQUEZ, M. "Bajo el agua negra." *Las cosas que perdimos en el fuego*. **Vintage**, 2016, pp. 155-174.

GINWAY, M. E. **Cyborgs, Sexuality and the Undead: The Body in Mexican and Brazilian Speculative Fiction**. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2020.

FOUCAULT, M. **The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences**. New York: Vintage, 1994.

HARAWAY, D. J. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

HARPOLD, T. "The End Begins: John Wyndham's *Zombie Cozy*." **Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture**. Edited by Stephanie Boluk and Wylie Lenz. Jefferson, NC: McFarland, 2011, pp. 156-164.

HAYWOOD, R. "Second Contact: The First Contact Story in Latin American Science Fiction." **The Parables of Science Fiction**. Edited by Brian Atterbery and Veronica Hollinger. Wesleyan UP, 2013, pp. 70-88.

KIRSCH, A. "The End of Us." **The Atlantic**. Jan.-Feb. 2023, pp. 58-65.

LOGIE, I. "New Female Gothic: Latin American Fiction in the Anglophone Markets through Translation." **The Routledge Handbook of Latin American Literary Translation**. Edited by Delfina Cabrera and Denise Kripper. London: Routledge, 2023, pp. 277-307.

MACKAY, A. "Agua ambigua: encarnando una conciencia antropocénica a través del

ecgótico rioplatense. **Revista CS**, No. 36, 2023, pp. 247-287.

NIXON, R. **Slow Violence and the Environmentalism of the Poor**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

QUIÑONES K. E. "Xolotl: Dogs, Death, and Deities in Aztec Myth." **Latin American Indian Literatures Journal**, 1991, Vol. 7, no. 2, pp. 229-239.

SERRANO, C. **The Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film**. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 2019.

TIBURI, M. **Sob meus pés meu corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

TRÍAS, F. **Mugre rosa**. Madrid: Penguin Random House, 2020.

VAN DER MEER, J. **Annihilation**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014.

VIEIRA, P. **States of Grace: Utopia in Brazilian Culture**. State University of New York Press, 2018.

VIVEIROS de C. E. "Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies." **Common Knowledge**. Vol. 10, No. 3, 2004, pp. 463-484.

VOSS, S. R.; WOODCOOK, M. R.; ZAMBRANO, Luis. "A Tale of Two Axolotls." **Bioscience**, Vol. 65, No. 12, 2015, pp. 1134-50. Acesso 19/09/2024. Disponível em: <https://academic.oup.com/bioscience/article/65/12/1134/223981>



## Elena Aldunate e a cibernética: escrever nas brechas do futuro

## Elena Aldunate y la cibernética: escribir en las brechas del futuro

## Elena Aldunate and Cybernetics: Writing in the Gaps in the Future

Rachel Haywood<sup>1</sup>

### Resumo

Embora Elena Aldunate faça parte do triunvirato de escritores de ficção científica da Era de Ouro no Chile, seu trabalho só começou a receber atenção da crítica nos últimos anos. Ela tem sido retratada como feminista e também como quase estereotipadamente tradicionalista em relação aos papéis de gênero; como fortemente influenciada pelos escritos de seu pai sobre cibernética e também como fortemente divergente de suas crenças tecno-utópicas; como escritora de melodramas ingenuamente otimistas e também como criadora de protagonistas femininas não tradicionais para as quais ela não está disposta ou é incapaz de conceber finais felizes. Este artigo usará a primeira e mais conhecida obra de Aldunate, a história “Juana y la cibernética” (1963), para explorar o caráter aparentemente contraditório de sua obra e contextualizar as contribuições de Aldunate para a Era de Ouro da literatura chilena.

**Palavras-chave:** Elena Aldunate. Juana e a cibernética. Ficção Científica Chilena, Cibernética.

### Resumen

Aunque Elena Aldunate forma parte del triunvirato de escritores de ciencia ficción de la Edad de Oro en Chile, su obra sólo ha empezado a recibir atención crítica en los últimos años. Se ha representado como feminista y también como casi estereotipadamente tradicionalista sobre los roles de los sexos; como fuertemente influenciada por los escritos de su padre sobre la cibernética, y también como muy divergente de las creencias tecno-utópicas de él; como una escritora de melodramas ingenuamente optimista y también como creadora de protagonistas femeninas no tradicionales para las que no quiere o no puede concebir finales felices. En este artículo se utilizará la primera y más conocida obra de Aldunate, el relato “Juana y la cibernética” (1963), para explorar el carácter aparentemente contradictorio de su obra y contextualizar las contribuciones de Aldunate a la Edad de Oro de la cf chilena.

**Palabras clave:** Elena Aldunate. “Juana y la cibernética”. Ciencia ficción de Chile. Cibernética.

---

<sup>1</sup> Profesora/Investigadora Titular en la Iowa State University, Estados Unidos, su investigación se centra en la ciencia ficción latinoamericana temprana y de la Edad de Oro. Es autora del libro *The Emergence of Latin American Science Fiction* [El surgimiento de la ciencia ficción latinoamericana] (Wesleyan University Press, 2011), y su actual proyecto de libro se titula provisionalmente *Latin American Science Fiction in the Space Age* [La ciencia ficción latino-americana en la era espacial]. Es co-editora de la revista *Extrapolation* y de la serie de libros *Studies in Global Science Fiction* (Palgrave Macmillan); forma parte de los consejos de redacción de las revistas *Alambique*, *Science Fiction Studies* y *Journal of the Fantastic in the Arts*. Contacto: rhaywood@iastate.edu.

### **Abstract**

Although Elena Aldunate is consistently listed as part of the triumvirate of Golden Age sf writers in Chile, her work has only begun to receive critical attention in recent years. She has been represented as a feminist and as an almost stereotypical gender traditionalist; as heavily influenced by her father's writings on cybernetics and as diverging sharply from his techno-utopian beliefs; as a naively optimistic writer of melodrama and as a creator of non-traditional female protagonists for whom she is unwilling or unable to envision happy endings. This article will use Aldunate's first and best-known work, the short story "Juana y la cibernética" [Juana and Cybernetics] (1963), to explore the apparently contradictory nature of her work and to contextualize Aldunate's contributions to the Golden Age of Chilean sf.

**Keywords:** Elena Aldunate. "Juana y la cibernética". Chilean science fiction. Cybernetics.

Las descripciones de la escritora chilena Elena Aldunate (1925-2005) y de su obra se contradicen con frecuencia y parecen describir a dos escritoras distintas. A pesar de sus credenciales ciencia-ficcioneras – incluido el sobrenombre "la dama de la ciencia ficción" en la comunidad chilena de la cf – se ha cuestionado que alguna parte de su obra pertenezca al género. Se ha representado a Aldunate como feminista y también como casi estereotipadamente tradicionalista sobre los roles de los sexos; como fuertemente influenciada por los hombres de su vida, especialmente su padre, Arturo Aldunate Phillips (1902-1985), y sus escritos sobre la cibernética, y también como muy divergente de las creencias tecno-utópicas de él. Se la ha descrito con relativa frecuencia como una escritora de melodramas ingenuamente optimista y también como creadora de protagonistas femeninas no tradicionales para las que no quiere o no puede concebir finales felices. Además, al leer las obras más frecuentemente identificadas como ciencia ficción de Aldunate, lo que más llama la atención son las aparentes contradicciones entre las propias obras, en cuanto a protagonista, visión del mundo e incluso estilo.

El propósito de este artículo es intentar reconciliar estas contradicciones, entender cómo es posible que la autora de "Juana y la cibernética" – la historia oscuramente erótica de 1963 de una obrera solterona atrapada en el taller de una fábrica durante un fin de semana – pueda ser la misma persona que quince años más tarde escribiría *Del cosmos las quieren vírgenes* – una "utopía ex machina" en la cual 7.000 doncellas son preñadas por alienígenas bíblicos que han regresado a la Tierra para mejorar eugenésicamente la especie. Nos centraremos en "Juana y la cibernética" por ser la primera y más conocida obra de ciencia ficción de Aldunate para explorar el carácter aparentemente contradictorio de su obra y contextualizar las contribuciones de Aldunate a la Edad de Oro de la cf chilena.

### **Contradicción #1: Género [Genre]**

Se ha cuestionado más de una vez las características de ciencia ficción de la obra de Aldunate en general y de "Juana y la cibernética" en particular. Arcaya, por ejemplo, afirma categóricamente que "Juana" no es cf, que el texto se ha considerado como perteneciente al género en gran medida porque la palabra "cibernética" figura en el título (ARCAYA, 2015, p. 226). Areco Morales nota que

el cuento “solo tiene del género el rol fundamental que cumple en su trama la tecnología” (ARECO MORALES, 2020, p. 175). Antes de profundizar en el rol que el título, la trama, el lugar de publicación y la intención de la autora pueden desempeñar en las consideraciones de género, quisiera hacer hincapié en la credenciales ciencia-ficcioneras de Aldunate, las cuales son bastante impresionantes, especialmente para la época y el lugar.

El nombre de Aldunate sistemáticamente figura como parte del triunvirato de escritores de de la Edad de Oro de la ciencia ficción chilena, junto con Hugo Correa (1926-2008) y Antonio Montero Abt (quien también publicaba bajo el seudónimo Antoine Montaigne, 1921-2013).<sup>2</sup> Si bien Correa—a menudo llamado el padre de la cf chilena – fue indiscutiblemente la figura central de los tres, Aldunate no fue participante casual. Su carrera de escritora de género abarcó casi cuatro décadas, desde principios de los 60 hasta principios de los 2000, desde la publicación de “Juana” en 1963 hasta el último de los libros infantiles sobre el extraterrestre Ur (*Ur... y Almendra* [2001]). Participó en la efímera revista chilena de género *Espacio-Tiempo* a mediados de los 60.<sup>3</sup> Aparece el nombre de Aldunate en una encuesta a los lectores en el primer número de la revista: se refiere a ella específicamente como autora de. “Juana y la cibernética” (“un interesante aporte femenino a la novelística de anticipación en Chile”), aunque sólo después de mencionar a su ilustre padre (“bastante conocido por sus obras de divulgación científica y filosóficas”) (ROJAS MURPHY, 1965, p. 75). También en la contraportada de *Espacio-Tiempo*, se anunció la publicación de un cuento de Aldunate en el segundo número.<sup>4</sup> Participó activamente a mediados de la década de 1970 en la nascente escena de la ciencia ficción chilena como miembro fundadora y parte de la directiva del Club Chileno de Ciencia Ficción. Su relato “Angélica y el delfín” obtuvo el segundo premio en el concurso de la revista española de ciencia ficción *Nueva Dimensión* en 1975. Y sobre todo, Aldunate repetida, vociferante y abiertamente abrazó la etiqueta de ciencia ficción, reivindicó a escritores de género nacionales e internacionales como influencias en su obra y colocó sus relatos en publicaciones de género en la medida de lo posible.

## **Contradicción #2: Género [Gender]**

No pocas veces se ha reivindicado a Aldunate como escritora de obras feministas, dando

---

<sup>2</sup> En general, se considera que la Edad de Oro de la cf chilena va de 1959 (año de publicación de *Los altísimos* de Correa) hasta mediados de la década de 1970.

<sup>3</sup> La revista no está fechada, pero el año de publicación más citado es 1965.

<sup>4</sup> El cuento, “Golo”, es una de las cuatro (de diez) obras anunciadas para el segundo número que no aparecieron. Posiblemente se deba a cuestiones de coste, ya que el segundo número es notablemente (20%) más corto que el primero y no hubo un tercer número. “Golo” eventualmente se publicó en la colección *El señor de las mariposas* (1967).

voz a las mujeres a través de sus protagonistas femeninas. Véase, por ejemplo, la descripción de Páez Rueda del “ángulo tecnofeminista” de la reescritura de Aldunate de “La Bella Durmiente” (con criogenización) (45), así como el texto de portada de la edición más reciente de “Juana”: “Una obra proto-ciberfeminista, proletaria, maquinofílica de confinamiento solitario” [A proto-cyberfeminist, proletarian, machine-loving work of solitary confinement] (en ALDUNATE, “Juana”, 2020). Frecuentemente se le incluye a Aldunate en la Generación del 50, un grupo que Raquel Olea describe como escritoras en “una sociedad eclesial-patriarcal, burguesa y hacendal” quienes utilizan su obra para proponer “una desnaturalización de la sumisión de la mujer” (OLEA, 2010, p. 104). Pero, como señala Pizarro Obaid – y Aldunate misma –, Aldunate no era feminista per se (PIZARRO OBAID, 2020, p. 151).

Aldunate nació en el seno de una familia acomodada que tenía expectativas tradicionales en cuanto al papel de la mujer. Los hombres de su familia ejercieron una profunda influencia en su vida, así como en sus escritos: su famoso padre, ingeniero, investigador y divulgador científico, Premio Nacional de Literatura y miembro de la Academia Chilena de la Lengua, entre otras distinciones; su primer marido, Eduardo Irrarrázaval, quien, cuando ella quiso divorciarse de él, la internó en un asilo y se llevó a sus hijos; y su segundo marido, Fernando Silva, figura pública primero como cantante y después publicista. Como dama de sociedad y figura literaria, Aldunate fue entrevistada a menudo por publicaciones nacionales, y manifestó su opinión sobre el feminismo y la dicotomía hombre-mujer no una sino muchas veces. En un reportaje-entrevista de 1993 describe el feminismo como “un mal necesario” y caracteriza a la mujer como poseedora de más magia que el hombre, aclarando: “éste es más científico, mientras la mujer es más misteriosa.... Aunque hoy día la mujer ha demostrado que puede llegar a ser tan macanuda como el hombre, pero no es ése su papel. Su papel es mágico, cálido, apegado a la parte ancestral” (ALDUNATE, 1993, “La mujer tiene más magia”, pp. 113-112, elipsis nuestra).<sup>5</sup>

La percepción algo inconsistente en cuanto a la postura de Aldunate respecto a los roles de género fue explicado por su hijo, José Silva, de la forma siguiente, según Montecino Vieira:

Siempre interesada en el futuro, en la naturaleza, en los seres extraterrestres y en la historia de la liberación de la mujer, pero también relegándose por los deseos de su padre o su marido, no pudiendo elegir su propio camino hacia la realización personal, ya sea por amor, por costumbre al lujo y a la vida que llevaba o por simple falta de atrevimiento. (MONTECINO VIEIRA, 2011, p. 19)

Aunque iluminadora, esta caracterización no me parece del todo cierta: la última palabra sobre el feminismo de Aldunate y sus opiniones sobre la mujer no debe ser una “falta de

<sup>5</sup> Ya en 1981 había comunicado el mismo mensaje de “iguales pero diferentes” en una especie de entrevista de “pareja poderosa” con su segundo marido, Fernando Silva (ALDUNATE y SILVA, 1981, p. 35), y de nuevo en otra entrevista en 1993 (ALDUNATE, 1993, “Entre hadas y extraterrestres”, p. 6).



atrevimiento” – ni tampoco “un mal necesario”. Al fin y al cabo no es la vida de Aldunate, ni sus declaraciones en entrevistas, ni siquiera sus temas literarios los que constituyen la evidencia más clara de las formas en que es capaz de criticar su realidad y llevar adelante a la mujer. Son sus protagonistas femeninas. A veces los personajes hablan más alto que sus autores.

### **Contradicción #3: Optimismo/Pesimismo**

El enciclopédico coleccionista y crítico chileno de cf Moisés Hassón ha descrito la obra de Aldunate como aquejada de “un casi permanente optimismo, casi rayando en la ingenuidad” (HASSÓN, 2003, p. 40), y el crítico pionero de la cf chilena Remi-Maure dice que “cae en la trampa del sentimentalismo” en su obra posterior (REMI-MAURE, 1984, p. 185).<sup>6</sup> Estas caracterizaciones parecerían algo desmentidas por el argumento de Schonnenbeck de que los finales de los cuentos de Aldunate “rara vez ofrecen un final que asegure una felicidad definitiva” (SCHOENNENBECK, 2011, p. 12), un argumento ejemplificado claramente en el texto de *Juana y la cibernética*. Entonces, ¿en qué medida es Aldunate optimista o pesimista? ¿ingenua o subversiva?

Si enumeramos los temas de ciencia ficción preferidos de Aldunate, el optimismo/la ingenuidad parecen predominar. Sus obras están llenas de primeros contactos con alienígenas avanzados y benévolos que quieren ayudar a la humanidad a convertirse en su mejor yo. Los impedimentos para la autorrealización y para la mejora de los males de la sociedad moderna se representan como meras barreras de comunicación, superables por intrépidos astronautas con amor en el corazón (“Ela y los terrícolas”), las buenas intenciones de los seres lunares (“Golo”), los científicos que estudian la comunicación con los delfines (“Angélica y el delfín”) y, sobre todo, por las mujeres, a menudo llamadas “la elegida”, que son embajadoras a los visitantes extraterrestres (“El mecano verde”), ganadoras de lotería (“Número 50004”), madres y educadoras de una “superespecie” híbrida extraterrestre-humana (*Del cosmos las quieren vírgenes*, p. 49). Aunque varias de estas historias son mejores de lo que su propia retórica podría sugerir, y varias tienen finales que son sólo ambiguamente optimistas (especialmente “Angélica y el delfín” y “Número 50004”), “Juana” se destaca por su falta de ingenuidad – así como por su falta de alienígenas – y la propia Juana es lo más alejado de una “elegida”.

Hasta la fecha se han hecho cinco ediciones de “Juana”: como librito en 1963, como relato corto en dos colecciones y una antología y, más recientemente, como libro electrónico bilingüe

---

<sup>6</sup> Todas las traducciones al español son nuestras.

español-inglés.<sup>7</sup> A pesar de publicarse como texto independiente tanto en la primera como en la última edición, “Juana” tiene poco más de 4.000 palabras, lo que la sitúa claramente en la categoría de relato corto. Sin embargo, los marcadores temporales infrecuentes, la presencia de múltiples factores que llevan a la distorsión de la percepción y los párrafos que varían de unas pocas líneas a páginas enteras confieren a la obra una cualidad onírica y dan la impresión de una mayor extensión. Aunque el todo de “Juana” es más que la suma de estas partes, mi fórmula personal para pensar este curioso relato es: la “Emma Zunz” (1948) de Jorge Luis Borges (1899-1986) linda con “The Heat Death of the Universe” [La muerte térmica del universo] (1967) de Pamela Zoline (1941- ) linda con *Thelma & Louise* (1991).

### Juana y “Emma Zunz”

La historia se abre cuando Juana, una operaria, vuelve a por un suéter olvidado al final de la jornada laboral y se queda accidentalmente encerrada en la fábrica durante los tres días de vacaciones de Nochevieja. Mientras explora sus opciones en la fábrica para sobrevivir el fin de semana largo, conocemos la historia de Juana: anhela tener un hogar y una familia propia, pero vive sola en una pensión para mujeres solteras; le encantan las películas y los libros románticos, pero “en sus cuarenta y cuatro años no conociera el amor... al hombre” (p. 14);<sup>8</sup> una vez tuvo la esperanza de hacerse costurera, pero nunca pudo conseguir suficiente dinero para comprar una máquina de coser y en cambio tiene que trabajar en una línea de producción manejando una máquina industrial, una perforadora de metal. Juana es “un ser con fantasía” (p. 21), se siente sofocada y decepcionada por su “vida monótona y descolorida” (p. 13), una extraña “al margen de la existencia” (p. 14). Siente que la vida le ha pasado de largo.

Poco a poco emerge el trasfondo socioeconómico: la fábrica es bastante reciente, parte del experimento económico que fue el Desarrollismo en muchos países latinoamericanos en ese momento. Aldunate no ve con buenos ojos esta visión para la modernidad. Representa la fábrica como un espacio de dominación bajo el mando de los hombres. Las obreras son supervisadas directamente por el Sr. Morales, el capataz, e indirectamente por el dueño, el Sr. Wellmann, que es avaricioso, indiferente y controlador. Juana es símbolo de las trabajadoras marginadas y explotadas que se ven obligadas a realizar trabajos repetitivos y peligrosos por salarios bajos en este “espacio de control social” (PÁEZ RUEDA, 2021, p. 46). Aunque Páez Rueda señala acertadamente que – de acuerdo con los personajes de las obras de las escritoras feministas de la Generación de 1950 –

<sup>7</sup> Esta edición bilingüe de 2020 tiene un aspecto espectacular pero, por desgracia, está plagada de errores en ambos idiomas.

<sup>8</sup> Todas las citas de “Juana y la cibernética” son de la edición de 1963, salvo se indique lo contrario. Todas las elipsis en las citas de “Juana” constan en el original.

Juana “rompe con las estructuras tradicionales y sociales, ... no sigue el rol de ‘madre’, ‘hija’, ‘esposa’” (p. 46, elipsis nuestra), yo diría que esta ruptura con la tradición queda en gran medida anulada por el hecho de que la propia Juana ve estos roles tradicionales como deseables.

Entonces, ¿por qué “Juana” y “Emma Zunz”? Esta no es una historia borgesiana, tampoco hay crimen perfecto ni hay venganza. Pero sí tenemos a dos trabajadoras de fábrica tímidas, virginales y explotadas que, ante circunstancias extremas, no pueden más y estallan [*snap*]. Y cada una de ellas hace algo para recuperar al menos parte del control que le falta sobre su propia vida. Juana está literal y figuradamente atrapada. El hambre, el estrés, el cansancio, unos somníferos y la falta de algo que hacer la liberan para pensar en su vida y en sus sueños. Ella se rebela y exige un cambio para sí misma. Está harta de la rutina, de la vida que la sociedad le impone: “No”, decide a mitad de la historia, “en los días que le quedan, ella no seguirá esta corriente; ella romperá estas leyes e impondrá las suyas, satisfará sus deseos postergados” (p. 30).

### **Juana y “The Heat Death of the Universe” [La muerte térmica del universo]**

El cuento de Pamela Zoline *The Heat Death of the Universe*, aunque también muy diferente de “Juana y la cibernética”, me viene a la mente una y otra vez cuando pienso en el cuento de Aldunate por causa de sus exploraciones de los límites del género, el papel que puede desempeñar un título en la interpretación de la trama y el uso de la metáfora científica como principio organizativo.

Mark Rose utiliza *The Heat Death of the Universe* para explorar los límites de la definición de género. Como hemos visto, a pesar de que “Juana” es ampliamente reconocida como una de las “obras de referencia” claves de la cf chilena de la Edad de Oro (PIZARRO OBAID, 2020, p. 149), se ha cuestionado la base sobre la que la obra es reivindicada para el género, al sugerir que ni la palabra “cibernética” en el título ni la centralidad de la tecnología en el relato son motivos suficientes para considerar a la obra ciencia ficción. Estas dudas me hacen pensar en cómo Rose utiliza *Heat Death* para hablar del rol de las intenciones de la escritora, la cual puede querer que su obra sea “leída en el contexto de las expectativas de la ciencia ficción” (ROSE, 1981, p. 4). También pienso en su caracterización de *Heat Death* como “un ejemplo extremo de la transformación del campo genérico en metáfora” (pp. 17-15). Lo que la referencia titular a la segunda ley de la termodinámica hace en *Heat Death* es esencialmente lo que la cibernética hace en *Juana y la cibernética*.

Para Aldunate, la palabra “cibernética” contribuye aún más para una lectura ciencia ficcional de *Juana* de lo que contribuye la referencia científica del título en el caso de Zoline, ya que, a diferencia de *Heat Death*, donde aparece información sobre conceptos científicos – tales como la

entropía, la segunda ley de la termodinámica, las propiedades de las ondas de luz, etc. – en apartados regulares dentro del cuento, en *Juana* no aparece ninguna referencia a la cibernética en el cuerpo de la historia, ni siquiera de forma indirecta. Es evidente que Aldunate está científicamente informada sobre e influida por la cibernética. Lo inferimos por su estrecha relación personal e intelectual con su padre y por la publicación del libro de Aldunate Phillips sobre la cibernética en el mismo año que salió *Juana*. En el libro, *Los robots no tienen a Dios en el corazón* (1963; Premio Atenea 1964), Aldunate Phillips explica los fundamentos de la cibernética, basándose en el trabajo del teórico principal de la primera ola de la cibernética, Norbert Wiener (1894-1964), y su libro *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* [Cibernética o e control y comunicación en animales y máquinas] (1ª edición 1948, 2ª edición corregida y ampliada 1962).<sup>9</sup> Además de contexto histórico y explicaciones científicas, Aldunate Phillips incluye también su propia interpretación bastante tecno-utópica de la implicaciones de la cibernética para el futuro de la humanidad:

Y se avizora la combinación máquina-organismo cada vez más estrecha; se ve venir el perfeccionamiento del soma del hombre, su mejor y más larga conservación, y con la ayuda de organismos cibernéticos, su adaptación a medios que resultaban actualmente inapropiados para su supervivencia.

Y como una nueva luz también se anuncian sistemas, dispositivos, ambientes o condiciones capaces de aumentar la propia inteligencia del hombre, o por lo menos de acelerar su evolución y progreso y hasta la entrada en el campo de los fenómenos extrasensoriales o de superconsciencia. (ALDUNATE PHILLIPS, 1965, p. 63)

Como explica Montecino Vieira, “La visión romántica sobre el progreso científico de Aldunate Phillips es notoria”, pero la visión de su hija, inesperadamente, divergía del optimismo del padre: “Elena Aldunate comprende que los temas a tratar por la ciencia ficción son las problemáticas de la sensibilidad humana frente a la tecnología” (MONTECINO VIEIRA, 2011, p. 35).

La perspectiva de Elena Aldunate sobre la cibernética refleja una experiencia de vida diferente de su padre. Ella percibía las brechas en la visión del futuro de su padre: el qué y a quiénes dejaba fuera. Considerar su texto *Juana* a través de la lente de la cibernética centra la atención en la naturaleza y los límites de la interfaz persona-máquina en la historia. Leyendo la cibernética de la primera ola a través de Hayles, el concepto de cibernética de Wiener se basaba en el conductismo: “como los humanos y las máquinas a veces se comportan de forma similar, son esencialmente iguales” (HAYLES, 1999, p. 94). Sin embargo, el salto de lo orgánico a lo inorgánico se produce a través de la analogía, y este salto conlleva necesariamente lo que Hayles describe como “deslizamiento” [*slippage*], que implica “elid[r] las diferencias muy reales que existen entre la estructura interna de los organismos y la de las máquinas” (HAYLES, 1999, pp. 98-94).

<sup>9</sup> Aldunate Phillips conoció a Wiener por lo menos una vez en el MIT según su correspondencia (ALDUNATE PHILLIPS, 1964, documento 26). Una foto de los dos hombres consta en el frontispicio de *Los robots* (Aldunate Phillips, 1965, p. 4).

El entendimiento de Aldunate de la cibernética se hace cada vez más pertinente mientras, en una proyección antropomórfica extrema, la máquina de la estación de trabajo de Juana en la fábrica le parece cobrar vida. El papel de la máquina en su vida siempre había implicado la monotonía del trabajo repetitivo (“sube y baja, a la derecha, a la izquierda” ad infinitum [pp. 34-35]). Pero en este confinamiento solitario de Juana, la máquina se convierte en una influencia tranquilizadora, sus ruidos rítmicos le hacen compañía. Juana comienza a jugar con la máquina: ¿quién es más rápida, Juana o “el grueso y perforante émbolo” (p. 31)? Su interacción con la máquina se vuelve cada vez más apasionante. La máquina parece llamarla por su nombre (“Juana... Juana... vibra la voz. Juana, ven” [p. 37]); luego, cuando Juana agarra el émbolo, su suéter queda atrapado y la máquina se lo “quita”. La máquina está cada vez más erotizada y masculinizada. Juana sólo quiere sentir algo, lo que sea, incluso “sentir violentamente” (pp. 40-41). Así que, a pesar de una mano herida durante su jugueteo erótico preliminar, quiere más: “Aferrada a ese ser tibio, duro, firme, viscoso, dominante, quiere más” (p. 41). Finalmente, a Juana le invaden “ondas desconocidas, voluptuosas” (p. 41).

La cibernética es útil para entender a Juana, en palabras de Páez Rueda, “como un instrumento teórico que vincula tecnología, escritura y subjetividad femenina” (p. 42); o, por emplear una frase de Ginway, como un caso de “‘ciborgización’ del cuerpo femenino” (GINWAY, 2020, p. 41). Juana puede leerse como un cyborg en términos haylesianos, en el sentido de que experimenta muy claramente los peligros literales del deslizamiento [*slippage*], ya que siente la interfaz con la máquina “violentamente”. Como explica Hayles, un problema clave de la cibernética de Wiener/de la primera ola era su “tendencia a borrar las diferencias muy reales en la materialidad corporizada [*embodied*], diferencias que las analogías no expresaban” (HAYLES, 1999, p. 99). Como grupo marginado, describe Hayles, las mujeres no pueden permitirse el mismo lujo que los científicos privilegiados (en su inmensa mayoría blancos y varones) de explicar por analogía la naturaleza corporizada [*embodied*] de la realidad (p. 87).<sup>10</sup> Juana también encaja en la caracterización que Ginway hace del cyborg femenino industrial de mediados del siglo XX en América Latina. Éste, aunque comparte la naturaleza rebelde de los cyborgs femeninos tan disruptivos e innovadores del Norte que describe Donna Haraway en su famoso *Manifiesto cyborg* (1983), sin embargo “[no] cumplen esta visión feminista de independencia, ya que todas anhelan los lazos tradicionales y la aceptación emocional a través de parejas románticas o estructuras familiares” (GINWAY, 2020, p. 30).

### Juana y *Thelma & Louise*

<sup>10</sup> El ejemplo que emplea Hayles es Janet Freed, la asistente que presidió la transcripción y preparación de los manuscritos de las Conferencias Macy sobre cibernética (1946-53) para su publicación (HAYLES, 1999, pp. 81-83).

El final de “Juana y la cibernética” me recuerda a lo que sentí en el cine cuando Thelma y Louise se despeñaron por el precipicio al final de la película: deslumbrada e infeliz al mismo tiempo. Es un despegue apoderante [*empowering*], pero uno sabe que viene un aterrizaje demasiado corporizado [*embodied*] más adelante, aparezca o no en la pantalla.

Después del orgasmo inducido por la máquina, “Con claridad inusitada, Juana comprende que no podrá volver, que no quiere seguir su vida opaca. No más días vacíos” (ALDUNATE, 1963, p. 42). La antropomorfización de la máquina está completa en su mente, ahora: “la mujer entiende que ese ser la desea, la necesita” (pp. 42-43). En la página final, Juana permite a la máquina el acceso total a su cuerpo, “Algo quiere entrar y golpea. Golpea, quiere entrar... ¡y entra!” (p. 43). La unión dramática y dolorosa culmina con “se funden, se mezclan... se aman” (p. 43). Y éste es un momento victorioso a lo Thelma y Louise, con el Thunderbird descapotable sobrevolando el Gran Cañón. Pero el cuento tiene un párrafo restante que muestra el aterrizaje que permanece fuera de la pantalla de la película: “La carne calla. El acero sigue buscando, arriba, abajo... derecha, izquierda. Enloquecido, implacable, posesivo. Arriba, abajo, derecha, izquierda, sobre el silencio” (p. 43).

Al igual que ocurre con la película, la atención sobre el final de “Juana y la cibernética” suele centrar en que la mujer que reclama el poder y toma el control de su vida. Pero la mayoría de la crítica sobre el cuento también aborda de alguna manera lo que Rae Alexandra escribió en su artículo de 2021 “Thirty Years After *Thelma & Louise*, Feminist Revenge Movie Endings Still Suck” [Treinta años después de *Thelma & Louise*, los finales de las películas de venganza feminista siguen apestando], es decir, que “el castigo para una mujer que busca la liberación [sigue siendo] la muerte” (ALEXANDRA, 2021). Al final, Juana sí recupera cierta medida de control y agencia – y de placer – para sí misma. Pero en esta obra, tan diferente de sus fantasías utópicas posteriores, Aldunate opta por dejarnos con la imagen muy real de la muerte de Juana como consecuencia corporizada del deslizamiento cibernético.

“Juana y la cibernética” es ciencia ficción porque Aldunate pretendía que lo fuera, porque escribía con referencia a la tradición del género además de un fundamento científico clave. Si bien Aldunate se opondría a ser descrita como una escritora feminista, y si su defensa y promoción de la mujer es más difícil de discernir en algunas de sus obras posteriores, muchas de sus protagonistas femeninas – Angélica y las otras “elegidas” sin nombre – abogan por ella, y en Juana tenemos quizás su comentario más claro sobre las limitaciones de la vida y los sueños de las mujeres en su época. Las ideas de su ilustre padre influyen en su obra, pero Aldunate usa la cibernética para pintar un destino humano mucho menos optimista que el previsto por Aldunate Phillips. Con todas sus contradicciones, aparentes y reales, Elena Aldunate fue una voz importante y muy necesaria en la historia de la cf chilena, al percibir y escribir en las brechas de los futuros imaginados por otros.

## Referencias

ALDUNATE, E. **“Angélica y el delfín.”** 1975. *Angélica y el delfín*. Santiago: Ediciones Aconcagua, 1976. pp. 15-29.

\_\_\_\_\_. **“La bella durmiente.”** 1973. *Angélica y el delfín*. Santiago: Ediciones Aconcagua, 1976. pp. 63-85.

\_\_\_\_\_. ***Del cosmos las quieren vírgenes.*** Santiago: Zig-Zag, 1977.

\_\_\_\_\_. **“Ela y los terrícolas.”** *Angélica y el delfín*. Santiago: Ediciones Aconcagua, 1976. pp. 51-56.

ALDUNATE, M. E. **“Entre hadas y extraterrestres.”** Entrevista con Carmen Luz Ibarra. *La Tercera* (Diario: Santiago, Chile). 2 nov. 1993. pp. 6-7 (suplemento). Disponible en: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-199252.html>. Accedido en 31 oct. 2023.

ALDUNATE, E.; SILVA, F. **“Fernando Silva y Elena Aldunate: El encantamiento de descubrirse cada día.”** Entrevista con Elinor Comandari. *Cosas* (Santiago, Chile), Biblioteca Nacional de Chile, 29 julio 1981, pp. 34-35. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-276350.html>. Accedido en 6 feb. 2024.

ALDUNATE, Elena. **“Golo.”** *El señor de las mariposas*. Santiago: Zig-Zag, 1967. pp. 129-134.

ALDUNATE, Elena. **“Juana y la cibernética.”** Santiago Colección El Viento en la Llama, 1963.

ALDUNATE, Elena. **“Juana y la cibernética.”** *El señor de las mariposas*. Santiago: Zig-Zag, 1967. pp. 65-193.

ALDUNATE, Elena. **“Juana y la cibernética.”** *Antología de cuentos chilenos de ciencia ficción y fantasía*. Edición de Andrés Rojas-Murphy. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1988. pp.19-35.

ALDUNATE, Elena. **“Juana y la cibernética.”** *Cuentos de Elena Aldunate: La dama de la ciencia ficción*. Edición de Macarena Cortés C. y Javiera Jaque H. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. pp. 163-177.

ALDUNATE, Elena. **“Juana y la cibernética.”** Traducido por Elizabeth Stainforth y Ana Baeza Ruiz. Madrid: Desperate Literature, 2020. pp. 9-35.

ALDUNATE, Elena. **“El mecano verde.”** *El señor de las mariposas*. Santiago: Zig-Zag, 1967. pp. 21-27.

ALDUNATE, María Elena. **“La mujer tiene más magia que el hombre.”** Entrevista con M. Loreto Valdés. *Cosas*. Archivo de Referencias Críticas. n.445 (8 oct. 1993) pp. 112-113. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-199154.html>. Accedido en 31 oct. 2023.

ALDUNATE, Elena. **“Número 50004.”** *El señor de las mariposas*. Santiago: Zig-Zag, 1967. pp. 143-152.

ALDUNATE PHILLIPS, A. **Carta a Eva-Maria Ritter (secretaria de Norbert Wiener) & respuesta.** 14 & 24 abril 1964. Norbert Wiener Papers, Massachusetts Institute of Technology Libraries, Box: 24, Folder: 338, documentos 26 & 38. <https://dome.mit.edu/handle/1721.3/201223>. Accedido en 14 julio 2024.

\_\_\_\_\_. **Los robots no tienen a Dios en el corazón.** 1963. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1965.

ALEXANDRA, R. **“Thirty Years After *Thelma & Louise*, Feminist Revenge Movie Endings Still Suck”.** *KQED (Arts & Culture)*, 24 mayo 2021. Disponible en: <https://www.kqed.org/arts/13897161/thirty-years-after-thelma-louise-feminist-revenge-movie-endings-still-suck>. Accedido en 8 feb. 2024.

ARCAYA, M. **“Cuando ‘las figuras, perforadas, dejan ver el paisaje’. ‘Juana y la cibernética’ de Elena Aldunate y la memoria de los signos.”** *Itinerarios*: v.21, 2015, pp. 221-32.

ARECO MORALES, M. **“Otras ciudades, otro Chile: ciencia ficción chilena desde la modernización hasta el golpe del 73 (1877-1973).”** *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I*. Edición de Teresa López-Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 157-186.

BELL, A. **“Aldunate, Elena.”** *The Encyclopedia of Science Fiction*. Edición de John Clute y David Langford, SFE Ltd/Ansible Editions, 9 sept. 2023. Disponible en: [sf-encyclopedia.com/entry/aldunate\\_elena](https://sf-encyclopedia.com/entry/aldunate_elena).

\_\_\_\_\_. **“Chile.”** *The Encyclopedia of Science Fiction*. Edición de John Clute y David Langford, SFE Ltd/Ansible Editions, 9 sept. 2023. Disponible en: [sf-encyclopedia.com/entry/chile](https://sf-encyclopedia.com/entry/chile).

BORGES, J. Luis. **“Emma Zunz.”** 1948. *El aleph*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1949. pp. 61-68.

CORTÉS, M. **“Agenciamiento y apertura de los cuerpos femeninos en los primeros cuentos de Aldunate, Gorodischer y Chaviano.”** *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia*. Edición de Silvia G. Kurlat Ares y Ezequiel de Rosso. New York: Peter Lang, 2021. pp. 231-237.

**Espacio-Tiempo: Ciencia ficción y fantasía.** Edición de Antonio Montero Abt. Santiago, Chile, 2 números, sin fecha [1965].

GINWAY, M. E. **Cyborgs, Sexuality, and the Undead.** Vanderbilt University Press, 2020.

GUIJARRO-CROUCH, M. **“Elena Aldunate.”** *Latin American Science Fiction Writers: An A-to-Z Guide*. Edición de Darrell B. Lockhart. Westport, CT: Greenwood Press, 2004. pp. 13-16.

HASSÓN, M. **“Introducción a la literatura de ciencia ficción en Chile.”** *Alfa-Eridani*: v.II, n.7, sept.-oct. de 2003. pp. 36-47.

HAYLES, N. K. **How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics.** Chicago: U of Chicago Press, 1999.



IBARRA, C. L. **“Entre hadas y extraterrestres.”** Entrevista con Elena Aldunate. *La Tercera* (Santiago, Chile - suplemento), 2 nov. 1993, pp. 6-7. Disponible en: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:199252>. Accedido en 8 Feb. 2024.

LOACH, B. **“María Elena Aldunate (1925).”** *Escritoras chilenas. Tercer volumen, Novela y Cuento*. Compilado por Patricia Rubio. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999. pp. 331-42.

MONTECINO VIEIRA, D. **“Elena Aldunate: la ciencia ficción como escritura de mujeres.”** *Cuentos de Elena Aldunate: La dama de la ciencia ficción*. Edición de Macarena Cortés C. y Javiera Jaque H. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. pp. 17-37.

NOVOA, M. **“Elena Aldunate, una visionaria galáctica enclaustrada en Chile de hace un siglo.”** *Cuentos de Elena Aldunate: La dama de la ciencia ficción*. Edición de Macarena Cortés C. y Javiera Jaque H. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. pp. 39-52.

OLEA, R. **“Escritoras de la generación del 50: claves para una lectura política.”** *Universum*, v.24, 2010. pp. 101-16.

PÁEZ RUEDA, D. **“El cyborg latinoamericano: distopía, deseo y máquina en la selección de cuentos Juana y la cibernética de Elena Aldunate.”** *Mapocho: Revista de Humanidades* (Biblioteca Nacional de Chile), n.89, primer semestre, 2021. pp. 40-53.

PIZARRO O. F. **“María Elena Aldunate: La reinención de la mujer chilena a la luz de la ciencia ficción y lo fantástico.”** *Chasqui*: v.9, n.1, mayo de 2020. pp. 148-63.

PIZARRO OBAID, F.; RUPERTHUS HONORATO, M. **“Presencia y función de los saberes psi en la ‘Edad de oro’ de la literatura de ciencia ficción chilena (1959-1973).”** *Estudios filológicos*: v.65, 2020. pp. 45-63.

RAMÍREZ F. J. C. **“Rescatan saga cósmica de ‘La dama de la ciencia ficción.’”** *La Segunda (Mira)*, 3 enero 2017, p. 29. Disponible en: <https://jcrfarchivos.com/2017/01/03/rescatan-saga-cosmica-de-la-dama-de-la-ciencia-ficcion/>. Accedido en 7 julio 2024.

REMI-MAURE. **“Science Fiction in Chile.”** *Science Fiction Studies*: v.11, n.2, julio de 1984. pp. 181-89.

ROJAS MURPHY, A. **“Un recado a Espacio-Tiempo.”** *Espacio-Tiempo: Ciencia ficción y fantasía*. Edición de Antonio Montero Abt. Santiago, Chile, v.1, n.1, sin fecha [1965]. pp. 73-75.

ROSE, M. ***Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction***. Harvard University Press, 1981.

SCHOENNENBECK G. S. “Elena Aldunate, la que arroja piedras contra los espejos.” *Cuentos de Elena Aldunate: La dama de la ciencia ficción*. Edición de Macarena Cortés C. y Javiera Jaque H. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. pp. 11-15.

STAINFORTH, E. **“Arturo Aldunate Phillips.”** *SF Forward: Like-minded library types musing on all things science fictional*, 28 abril 2022. Disponible en: <https://sfforward.blogspot.com/2022/04/arturo-aldunate-phillips.html>. Accedido en 7 julio 2024.

ZOLINE, P. **“The Heat Death of the Universe.”** 1967. *The Heat Death of the Universe and Other Stories*. Kingston, NY: McPherson, 1988. pp. 13-28.

### **Películas**

**THELMA & Louise.** Dirección: Ridley Scott. Guión: Callie Khouri. Santa Monica, CA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1991. 129 min.



## 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 nexa 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.



## Escrevendo o Indizível: Horror e Desejo nos diários da Amazônia de Roger Casement, em *La Vorágine*, de Ricardo Eustasio River e *No Coração das Trevas* de Joseph Conrad

### Escribir lo indecible: horror y deseo en los Diarios del Amazonas de Roger Casement, *La Vorágine* de Ricardo Eustasio River y *En el corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad

### Writing the Unspeakable: Horror and Desire in Roger Casement's Amazon Diaries, Ricardo Eustasio River's *La Vorágine* and Joseph Conrad's *In the Heart of Darkness*

Thomas Alexander<sup>1</sup>

#### Resumo

A representação do ambiente da selva como um espaço estranho é compartilhada pelos textos de Casement, Rivera e Conrad em seu retrato das práticas extrativistas na América Latina e na África. A investigação de Roger Casement, de 1912, sobre as violações dos direitos humanos na Amazônia e o romance *La Vorágine* (O Vórtice), de José Eustasio Rivera, de 1924, descrevem a experiência de desorientação do ambiente da selva durante o boom da borracha, usando imagens sensoriais para evocar uma profunda sensação de horror, juntamente com descrições vívidas da exploração. Embora semelhantes a *Heart of Darkness* (Coração das Trevas), de Joseph Conrad, de 1899, os textos de Casement e Rivera usam sua imersão sensorial no ambiente estranho da selva para evocar seu poder e criticar a exploração e o colonialismo. Por fim, a estranheza da selva é revelada como uma crise de masculinidade e identidade ocidentais durante o início do século XX.

**Palavras-chave:** Extrativismo. Estranheza. Selva. Masculinidades. Colonialismo.

#### Resumen

La representación del entorno selvático como un espacio extraño es compartida por los textos de Casement, Rivera y Conrad en su retrato de las prácticas extractivistas en Latinoamérica y África. La investigación de Roger Casement de 1912 sobre las violaciones de los derechos humanos en el Amazonas y la novela de José Eustasio Rivera de 1924 *La Vorágine* describen la desorientadora experiencia del entorno selvático durante el auge del caucho, utilizando imágenes sensoriales para evocar una profunda sensación de horror junto a vívidas descripciones de la explotación. Aunque similares a *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad de 1899, los textos de Casement y Rivera utilizan su inmersión sensorial en el extraño entorno de la selva para evocar su poder y criticar la explotación y el colonialismo. Por último, la extrañeza de la selva se revela como una crisis de la masculinidad y la identidad occidentales durante principios del siglo XX.

**Palabras clave:** Extractivismo. Extrañeza. Jungla. Masculinidades. Colonialism.

<sup>1</sup> Thomas Alexander is a PhD Candidate in Comparative Literature and Senior Teaching Assistant Department of Languages, Literatures, and Cultures, University of South Carolina, USA. E-mail: jta9@email.sc.edu.



### **Abstract**

The representation of the jungle environment as an uncanny space is shared by the texts of Casement, Rivera and Conrad in their portrayal of extractivist practices in Latin America and Africa. Roger Casement's 1912 investigation of human rights abuses in the Amazon and José Eustasio Rivera's 1924 novel *La Vorágine* (*The Vortex*) both describe the experience of disorientation of the jungle environment during the rubber boom, using sensorial imagery to evoke a profound sense of horror, along with vivid descriptions of exploitation. Although similar to Joseph Conrad's 1899 *Heart of Darkness*, the texts by Casement and Rivera use their sensory immersion in the uncanny environment of the jungle to evoke its power and criticize exploitation and colonialism. Ultimately, the uncanniness of the jungle is revealed to be a crisis of Western masculinities and identity during the early twentieth century.

**Keywords:** Extractivism. Uncanny. Jungle. Masculinities. Colonialism.

The portrayal of the Amazon rainforest as an uncanny space is shared by two texts about the rubber boom in Peru and Colombia: Roger Casement's *Black Diaries* and José Eustasio Rivera's *La Vorágine* (*The Vortex*). The similarities between Casement's 1912 narrative and 1910 diaries of his investigation of human rights abuses in the Amazon region and Rivera's 1924 novel are striking in their descriptions of disorientation and hardship. In fact, the subtitle of Casement's text refers to the Amazon as "South America's Heart of Darkness," a reference to Joseph Conrad's classic 1899 work about the Belgian Congo. Both Amazonian narratives include visual and sensorial descriptions that paint the jungle in a way that impresses readers with the harshness of the climate and its constant oppressive presence. These texts, along with Conrad's, portray the cruel treatment of native workers and the oppressive nature of extractivist practices that decimate the environment and those who live there. The rubber barons and those running the trade display hegemonic masculinity in their treatment of workers as personal property to achieve the goal of meeting the global demand for rubber in the late nineteenth and early twentieth centuries. Yet the horror of exploitation is more comprehensible than the uncanny horror with which they describe the jungle.

The sensorial emphasis of these texts relies on evoking feelings and estrangement, drawing in readers to feel and suffer adversity and disorientation. For example, Casement's first-hand account undoes him as well as those who read it. In *The Vortex*, Arturo Cova, the protagonist and narrator, also becomes undone by the uncanniness of the jungle and its bewitchment. In my view, the words used by the narrators do not adequately express the experience of the tropical environment. I believe that these authors lack the words to describe the horror of exploitation and the crisis that lies within the "jungle narrative," as they spiral into the uncanny and irrational space of the jungle of the imagination. I will cite specific instances of how their language illustrates a sensuality and uncanniness of the jungle to examine what the authors may hide or repress. At times, it is a tabu sexuality that is mediated by the senses, and at others, it is the power of nature itself that displaces human agency. Often Westerners or outsiders find that the jungle is an uncanny place that forces the visitor to adhere to a different set of laws, some man made, some the law of nature. The presence of the uncanny captures a threshold experience unleashed in this estranged environment.

To understand the uncanny sentiment and its relationship to the jungle, we can call on Freud who argues that the uncanny is the opposite of the sublime, noting that the uncanny is that “class of terrifying which leads us back to something long known to us, once known to be familiar” (in LLOYD-SMITH, 1989, p. 1). This means that it brings us comfort, while its antonym “unheimlich” as something that undoes us. An event that is “uneasy, eerie, bloodcurdling” is uncanny (LLOYD SMITH, 1989, p. 3). Freud also says that the uncanny is something that is disorienting, meaning it is something repressed. It is the same feeling that one gets when becoming lost, be it in a big city – or in a jungle. He compares uncanniness to losing one’s eyes as in E.T.A. Hoffmann’s 1817 story *The Sandman*, in which a young man fears his eyes being plucked out by a nefarious figure associated with his childhood fear of the Sandman. Freud connected the loss of the eyes with the castration complex, an element that evokes particular feelings of horror and the loss of bodily integrity. For Freud, a sense of horror is the dominant response to the “uncanny” and is a way of protecting oneself from something foreign or alien:

Dismembered limbs, a severed head, a hand cut off at the wrist, feet which dance by themselves – all these have something peculiarly uncanny about them... to many people, the idea of being buried alive while appearing to be dead, is the most uncanny thing of all... And yet psychoanalysis has taught us that this terrifying phantasy is only a transformation of another phantasy which had originally nothing terrifying about it all, but was filled with a certain lustful pleasure – the phantasy, I mean, of intra-uterine existence. (In LLOYD-SMITH, 1989, pp. 14-15).

Finally, he argues that the “unheimlich” place is the entrance to the “heim” or “home” of all human beings that marks the division of their conscious and their unconscious mind (LLOYD SMITH, 1989, p. 15). Linked with the body and sexuality, the uncanny can also be evoked through our senses because it is linked to that which is oddly familiar.

According to Paul Maurette, the body’s sense of touch is the forgotten or perhaps most repressed sense. In *Mediations on Touch*, he says that the sense of touch is both an external sensation of the skin and a sensation emanating from the interior of the body (MAURETTE, 2015, p. 14). According to Maurette, the senses are not independent faculties, nor are they perfectly discreet. They converge and borrow from each other. They have mutual needs and can confuse the other. One of the dangers of touch is that it is the initiator of the erotic. According to Lucretius in *The Nature of Things* (1473), the five senses are like modalities of the haptic:

For touch – yes, by the power of the gods! – touch is the key to all our physical sensations, whether a feeling be triggered by a foreign substance worming its way within, or something born inside the body itself inflict a pain; or when, in the conceiving act of love, the outward flow delights; or when the body’s particles, struck by a blow, Are shaken up, and throw the senses in confusion. (LUCRETIUS, 1950, p. 40)

Touch is a neglected sense because it is associated with sex, and because once initiated, it

can become uncontrollable. Yet, as Lucretius points out, touch is the key to all the other physical senses: “Only the body can touch or be touched” (LUCRETIUS 1950, p. 15). All of the senses are variations of the sense of touch, yet it is at times the hardest to convey in words. Vision operates out of images that are transmitted by the eyes, which is somewhat distant from the immediate sense of touch. Taste is a more embodied experience and occurs through our tastebuds, while smell occurs when atoms penetrate our nasal passages, and finally, hearing penetrates the ear canal and hits the walls around the eardrum (MAURETTE, 2015, p. 67). By calling on all the senses, both Casement and Rivera portray the sensual presence of the jungle to evoke the uncanny that eventually allows access to the repressed.

Casement and Rivera describe the jungle in an uncanny way that brings the senses to life. In Casement’s diaries, the body is thrown into confusion through torture. As I will show, the sense of touch, the window into the erotic, comes alive in the works I analyze. One uncanny combination is Casement’s description of torture alongside that of a young boy’s genitalia. Rivera’s text is also replete with alternating scenes of sex and torture. The jungle itself has horrific telluric scenes that function as a way into the repressed state of mind of the Western travelers who are consumed by everyday activities and rhythms. Finally, the distress of Rivera’s characters and Casement’s anguish contrasts with the madness of Kurtz, the central figure of Conrad’s *Heart of Darkness*, who shows little moral remorse or identification with the bodies of the colonized until his deathbed.

The jungle of the Putumayo region located along the border between Peru and Colombia, is the setting for Roger Casement’s work of investigative journalism. There, rubber was plentiful, and laborers were few. The *pueblos étnicos*<sup>2</sup> who inhabited the region were the only source of labor. The rubber barons saw these inhabitants as part of the landscape of the “great forest region threaded by many rivers which stretch from the forests of the Andes to the Brazilian frontier” (CASEMENT AND MITCHELL, 1997, p. 78). The only way to extract the rubber was to force them to work. Casement came to the region as a representative of the British government, because there had been reports of Barbadian subjects torturing the *pueblos étnicos*. Upon his arrival in La Chorrera, Peru, one of the towns along the rubber trail, a Mr. Israel, one of the managers of the Peruvian Amazon Company, asked Casement, “What would you do, suppose the government were to offer you a large concession of forest land, up here, on which wild “Indians” dwelt and you could do nothing with it or with them until they had been conquered? What would you do?” (CASEMENT AND

---

<sup>2</sup> I use the term *Pueblos étnicos* in lieu of “Indian” as Casement uses in his journal, or indigenous (*indígena*). During the recent 2024 Latin American Studies Association conference. The reason I am using the Spanish term is that the translation in English has a different meaning. However, when quoting the writers of this time period, I will have to use the word “Indian” and “cholo” as they did.

MITCHELL, 1997, p. 80). Casement replied that he believed that there was a certain conduct that is expected between white people and their workers and that he would not accept such gifts under any circumstances.

Casement offered a different model of masculinity from that of the rubber traders. From the beginning Casement wanted to set himself apart from the representatives of the Peruvian Amazon Company, financed by British capital and in charge of most of the rubber extraction in the region. As an Irishman, Casement saw himself differently from other white men. He felt a visceral connection to the Huitotos, the local indigenous community that worked in the rubber trade and suffered physical abuse by the employees of the Peruvian Amazon Company. He believed that he had a duty to not only represent his government but also represent the Irish who themselves had been victims of violence under British rule. By empathizing with and advocating for the Huitotos, Casement feels a deepening sense of horror because he had also suffered the pain of colonialism. Yet Casement was also a man of his time, and although not considered white by the English or Americans, he likely ascribed to elements of the pseudo-scientific racism that was so prevalent at that time. His implicit exoticism or sense of superiority was seen in his desire for his friend Ward to paint one of the Huitoto boys. However, he had a unique ability to engage with both the Black people in the Congo and the native peoples of the Putumayo region, according to witnesses. He treated them in such a way that caused the native people to honor and respect him than other white men. The title of Angus Mitchell's book on Casement's *Report on the Congo* is subtitled "Through the Eyes of Another Race," making the problematic claim that Casement had the unique ability to see with the eyes of another race. Nevertheless, his focus on human rights and genocide that brought acts of torture to the consciousness of Europe set him apart from other travelers.

During his stay, Casement quickly uncovers the abuse and torture that so distress him. He observes that the indigenous workers are all essentially enslaved. They are paid through store credits and sold to competing rubber traders where they become perpetually indebted to their masters. The rubber trees and the workers are considered the personal property of the estate owner. For the rubber barons, the nation builders who seek to harvest rubber, no distinction is made between the exploitation of human resources and natural resources. There was one instance where Casement describes how an overseer named Carlos Miranda holds up the head of a woman whom he has decapitated, as a warning to all of the indigenous workers (CASEMENT AND MITCHELL 1997, p. 120). This must have traumatized Casement and served as a visual testimony of what the overseers would do with those who challenged their authority.

In addition to this testimony, Casement describes the case of a Barbadian who confessed to flogging workers many times, and the system of punishment was particularly perverse because the

---

chief of the group had to decide who was to be flogged. Casement said that some “would get 25 lashes, some 12, some 6, some 2, accordingly as the rubber was short. The black Barbadians charged themselves with the gravest crimes – killing and flogging Indians under the order of men who were in pay and employment of this British Company” (CASEMENT AND MITCHELL, 1997, p. 126). Yet Casement believed that they were not nearly as guilty as the men who had ordered the crimes, since the Barbadians were essentially held captive by the managers of the Peruvian Amazon Company. They did what they were told to do. Casement explains that the “muchachos” were armed workers who often served as enforcers of the rubber traders’ orders. While visiting one of the “muchachos” houses, Casement saw many men, and boys too, covered with scars, and often drawing the attention of others to this. Some of them had been branded with the trademark of Arana Bros. across their bare buttocks and upper thighs, including a boy of ten, who “had red weals across his backside quite recent” (CASEMENT AND MITCHELL, 1997, p. 142). In another instance a man, Jiménez, showed the weals on his thighs and buttocks that he had gotten for not bringing enough rubber. He said many were put in “cepos” or stocks where they had been flogged, with many dying there (CASEMENT AND MITCHELL, 1997, p. 193).

In the side-by-side comparison of Casement’s *Black Diaries* and its counterpart *White Diaries* (SAWYER, 1977) one can see how he was thinking both sensually and empathetically about the workers. Unfortunately, like most white European men of the time, Casement also saw the *pueblos étnicos* as objects of study, to be examined, painted, displayed, desired – and possibly sexually abused. For example, in the *Black Diary* entries of September 9<sup>th</sup> and 24<sup>th</sup> he describes a young “cholo” with an erection and gives the measurement of his penis, while he labels another by an indigenous word referring those with a huge erection during sleep. In the *White Diary*, on Sept. 29<sup>th</sup>, he says he had “never given life” (meaning engaging in sex) and considered himself “celibate,” in spite of the many obvious sexual encounters he had with other men in Brazil and in Europe. For Casement, this is his repressed side of the uncanny jungle, that is both familiar yet unrecognized.

These contrasts between cruelty and sexuality continue in the *White Diary*, in which he describes on October 3 a new form of punishment of holding the boys under water for not processing enough rubber. Then in the *Black Diary* on Oct 4 he describes what sounds like group masturbation among the boys. On October 29 he describes a young Bora boy that he would like to take back to England and serve as an object for his friend Herbert Ward from Paris to paint. He says that this part of South America is unknown in Europe, conveying it as an exotic, unknown frontier. Finally, he describes the fantastic feat of a small boy who carries a load of rubber heavier than his weight named Omarino whom Casement later takes back to England with him.

Casement later said that the system was not merely slavery but extermination. “At least a slave was well-cared for and well-fed, so as to be strong for his master’s work” (CASEMENT AND MITCHELL, 1997, p. 142). The *pueblos étnicos* had no master who fed them or cared for them, they were simply here to be driven by lash and gunfire to collect rubber. In one instance when the indigenous boys were down at the river washing the rubber, one of the supervisors stood over them and held the boys underwater, almost drowning them. One of the Huitotos named Feraze Pinaima had been drowned in this manner. Casement says that:

I am getting positively ill. My nightmare last night was a composite creature of all these criminals, a sort of Velarde-Jiménez-Aguero-Flores [employees of the Company], indescribably and bleary-eyed, sitting at the door of my room waiting for me. That was all. Just waiting. No wonder I yelled in my horrid sleep and roused the whole house! (CASEMENT AND MITCHELL, 1997, p. 162).

Casement says that what he found in the Amazon was worse than his experience in the Congo, although it involved a smaller number of workers in a smaller region. He concludes that “the white man’s world, I am beginning to think, is made up of two categories of men – compromisers and Irishmen. I might add Blackmen. Thank God that I am an Irishman, and I am not afraid to ‘assume,’ that I won’t shrink the charge of ‘exaggeration’” (CASEMENT AND MITCHELL 1997, p. 184). He further states that “it is the ‘blanco’ type that pulls down the nation, the people with the skins of whiteness only,” while the indigenous workers are “not only murdered, flogged, chained up like wild beasts, hunted far and wide and their dwellings burnt, their wives raped, their children dragged away to slavery and outrage, but are shamelessly swindled into the bargain” (CASEMENT AND MITCHELL, p. 302). The overlay of cruelty, sexuality and horror and the uncanny seem to have affected the strictly journalistic or investigative nature of Casement’s outlook. By the end of his stay, he believed that the jungle had supernatural powers and possessed an uncanny magic of its own. This would give the jungle agency to take revenge on the torturers, consuming the whites and other outsiders who come into contact with it – a phenomenon more fully described in José Eustasio Rivera’s novel, *The Vortex*.

As a fictional novel about the rubber boom, *The Vortex* takes place in the Putumayo region of Colombia and tells of the power of the jungle and nature’s powerful resistance to the extractivist practice of rubber tapping. Like Casement, Rivera’s characters begin to experience the increasingly uncanny agency of the jungle. One character who acts as a worker and guide named Silva describes how the mosquitoes impede the collection of rubber: “A cloud of mosquitoes rises into my face to take my blood while my hands are occupied, and a rising vapor blurs my vision. This is a death struggle. I torture the tree and the tree tortures me, until one of us succumbs” (RIVERA, 2018, p. 148). The novel’s protagonist Arturo Cova, a city dweller who has come to make his fortune,

describes trying to resist the forest that begins to consume him with illness and madness: “Gradually I came to my senses. Deranged? Not very likely! The fever had left me alone for several weeks. There was nothing ‘deranged’ about my thinking, which remained sharp and clear... I perceived the tiniest details of my surroundings” (RIVERA, 2018, pp. 150-151.). Yet Cova continues to feel overwhelmed and out of control: “Walking along with my mind thus occupied, I began to see my calves sinking ever deeper in the leaf litter and the trees growing precipitously taller on either side of the trail, raising their massive arms into the green canopy” (RIVERA, 2018, p. 152). Cova conveys the disorienting feeling of Freud’s “unheimlich” when he describes his head “becoming heavy” and he feels he is moving sideways. At this moment he says, “I panicked, afraid to be left alone, and began to run in random directions, howling with *terror*” (RIVERA, 2018, p. 152), as if he has gone completely mad.

At this moment, Silva advocates for a respect for the jungle and its uncanny power. He explains to Cova, “A tree that grows by itself on a plain, in a park, or beside a road will be benevolent toward us, as long as people don’t cut it, torment it, and bleed its sap” (RIVERA, 2018, p. 152). He urges Cova to show respect for the jungle’s power because it has enchanted or “betwitched” him, saying, “The trees are having fun with you, but they are not really a threat... Science cannot explain what happens to men’s minds when they wander in the jungle, but I believe I know” (RIVERA 2018, p. 152). He argues that trees can become aggressive and perverse towards people and have a way of poisoning one’s mind. This phenomenon “startles us, makes us tense, oppresses our spirit, and the dizzy orientation of the deep woods sweeps over us” (RIVERA, 2018, p. 152), as if the trees suddenly had taken on the powers of an army of witches.

In another passage, Cova describes the uncanny movements of the *tambocha* termites: “The leaf litter on the forest floor trembled continuously, the leaves seeming to boil... any creature unable to escape would be devoured to the skeleton, after screeching briefly, as though immersed in a bath of sulfuric acid” (RIVERA 2018, p. 165). He tells the story of one man, Venancio, who, although able to pull himself out of the mud where he had fallen, neglected to see that the termites had eaten his hand raw. The cycle of the jungle that absorbs all living things, does not distinguish between the animal and the human. As an urban dweller, Cova describes the power of the jungle to give and take away life, as a horror “unveiled before my eyes” (RIVERA, 2018, p. 153). Describing the actions of the tree-killer vine, the *matapolo*, and the *bachaquero* ants, he finds that decay in the forest smells like “the breath of both purification and procreation” (RIVERA 2018, p. 153), and proceeds to describe it like an orgy:

Here, croaking toads in murky, foul-smelling backwaters. Here, poisonous epiphytes whose aphrodisiac attractions create a pile of dead bees on the ground beneath

them. Here, a diversity of repugnant flowers that palpitate like sexual organs and exude an odious fragrance that intoxicates like a drug. (RIVERA, 2018, p. 153)

The jungle and its combination of sex and death is especially uncanny for the Western outsider. For Cova, he finds it truly haunting, such that he cannot sleep: “Here, in the night: unknown voices, phantasmagoric lights, funereal silences” (RIVERA, 2018, p. 154). The forest comes alive at night, when he hears predators devouring prey: “...the sound of jaws that eat hurriedly to avoid being eaten; the call of danger and alert; the agony of prey that did not escape; the echoing belch of the satiated predator” (RIVERA, 2018, p. 154). The surviving creatures rejoice at another day of life, including humans. According to Leslie Wylie, the descriptions of the telluric horror of the jungle are marked not only by revulsion but also by gratification on the part of the observer (2005, p. 110). In one scene when Cova sees two men sucked into the forest’s vortex, he regards their death as a thing of perverse beauty.

Whereas Cova’s party walks into the jungle and spends considerable time there, Marlow, the narrator of Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*, tells the story from a more distant vantage point, aboard a boat. Cova and his party have nothing to separate them from the jungle and feel its uncanny power. In contrast, Marlow can turn his boat around and leave whenever he wishes. He is more like a flâneur of the jungle, and like a detached flâneur of a nineteenth-century European city, he stays aboard his boat where he is most comfortable. Joseph Conrad himself had spent twenty years navigating the seas between England and Africa, which is reflected in Marlow’s perspective and knowledge of navigation. While Marlow is often concerned with finding a way out of the jungle, Cova commits himself to the jungle, as if to a living being. For Marlow, the jungle stands like a door with an invitation, and “the woods were unmoved, like a mask, heaved like the closed door of a prison” (CONRAD, 1999, p. 56). This solid image of the jungle contrasts with Rivera’s swirling, living vortex.

In *Heart of Darkness* Conrad describes the jungle as surrounding Marlow, as if an “... utter savagery had closed around him – all that mysterious life of the wilderness that stirs in the forest, in the jungles, in the hearts of wild men” (CONRAD, 1999, p. 10). Taking his boat up the Congo river, Marlow says that he feels like an imposter in the jungle. Could it be because he was a white man in a colonized state, or did he feel out of place as an urban human in a natural world? In either case, he experiences the natural world as uncanny. As he heads up the river in search of Kurtz, the infamous European man who had gone mad, Marlow describes the jungle as if he were in a dream: “I listened on the watch for the sentence, for the word that would give me the clue to the faint *uneasiness* inspired by this narrative that seemed to shape itself without human lips in the heavy night-air of the river” (CONRAD, 1999, p. 30). He describes the river in more uncanny adjectives:



“the river seemed to beckon with a dishonoring flourish before the sunlit face of the land, a treacherous appeal to the lurking death, to the hidden evil, to the profound darkness of its heart” (CONRAD, 1999, p. 40). Marlow finally describes Kurtz as having been taken over by the jungle as a living entity, a mother that has turned him into progeny: “It had taken him, loved him, embraced him, got into his veins, consumed his flesh, and sealed his soul to its own by the inconceivable ceremonies of some devilish initiation. He was its spoiled and pampered favorite” (CONRAD, 1999, p. 49). The jungle has become the Freudian mother that overwhelms the child, representing the uncanny fear that the jungle is more than just a place. It is a being capable of absorbing Western men who hear its call, annihilating their identity.

Later, Marlow deduces that there was something lacking in Kurtz, like unsatisfied lust, saying that:

The wilderness had found him out early and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion. (It had tempted him with the sinister suggestions of its loneliness.) It whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception til he took counsel with this great solitude – and the whisper which had proved irresistibly fascinating. (CONRAD, 1999, p. 57)

Next, Marlow begins to accept his own fate as the jungle begins to consume him as one of its victims. “It is strange how I accepted this unforeseen partnership, this choice of nightmares forced upon me in the tenebrous land invaded by these mean and greedy phantoms” (CONRAD, 1999, p. 60). Lastly, just before dying, Kurtz, waiting for death, cries out the famous words – reflecting on his pride, power, and the terror he had experienced in the jungle – “The horror! The horror!” (CONRAD, 1999, p. 68). Marlow describes Kurtz as a remarkable man, who prided himself in his convictions and his willingness to take the dive into the unknown jungle. Marlow feels a commingling of desire and hate that attracted him to Kurtz (CONRAD, 1999, p. 69), again exploring the possibilities of forbidden desire associated with the jungle environment. In *Heart of Darkness*, the jungle goes beyond the human and to overwhelm conventional Western definitions of morality and identity.

The jungle is a place that threatens the political and ontological stability of late nineteenth- and early twentieth-century European and Colombian masculinity. It overwhelms Western men accustomed to conquering lands they invade or explore. While Europeans exploited the jungle for neocolonial profit, the Colombians saw the jungle as its national territory and a source of wealth for nation building. For Latin American elites, the idea of exploiting both the land and its people for creating wealth was part of a long history of the struggle between civilization and barbarity. As Ángel Rama explains, the urban centers of lettered elites imposed “order” on the vast territories and

people of the hinterlands. However, the jungle becomes a place of obstruction for the colonizers. In contrast, for the *pueblos étnicos* of the region, the jungle is a familiar place, *heimlich* or home. In *Imagining Africa: Whiteness and the Western Gaze*, Clive Gabay notes the traditional divide between whiteness/civilization and blackness/barbarity, yet notes that the colonized world could not be reduced to merely material or paternalistic impulses but rather a simultaneous series of deep anxieties concerning Western white vitality (GABAY, 2018, p. 61). As documented by Roger Casement, the embodied experience and the scars of the Huitotos are reflection of this colonial anxiety. The agency of the jungle as obstruction or destruction can be seen in the way that the jungle's vortex consumes Cova's entire party of explorers. Marlow, for as much as he attempts to separate himself from the Congo is observed by those who gaze back at him, as the horrors of the ivory trade in the Congo reinforce themes of whiteness and colonial anxiety. Reimagining these works with a focus on the sensorial, the bodies and minds experiencing the uncanny through the jungle capture the twin horrors of extractivism and colonialism. This study is a preliminary interpretation of these works informed by a modern understanding of psychology, masculinities, white fragility, and ecocriticism.

Casement, Cova, and Marlow offer us a narrative voice that gives readers a narrative of the uncanny to explain the haunting experience they suffer. As Westerners, they lack the words to convey what they feel and project their anxieties onto the jungle. As M. A. Somale argues, such narrators resort to the use of the "rhetorical metaphor" of the jungle, personifying its power (2017, p. 7). In her view, the jungle is an ideal scenario for Kurtz to reflect on his madness to discover that "the horror" is not the jungle but his greed. Cova uses the jungle as a metaphor for human consciousness and the unknown, while pondering its power to consume human ambition. In his experience of the jungle, Casement protests colonial exploitation in the jungle where it becomes entangled with desire. The uncanny power of the jungle often turns life into death, undermining the certainty of positivist Western thought through the uncanny power of the natural world.

## References

CASEMENT, R., et al. **The Eyes of Another Race: Roger Casement's Congo Report and 1903 Diary.** University College Dublin Press, 2003.

CASEMENT, R.; MITCHELL, A. **The Amazon Journal of Roger Casement.** Anaconda Editions, 1997.

CONRAD, J. **Heart of Darkness.** Broadview, 1999.

GABAY, C. **Imagining Africa: Whiteness and the Western Gaze.** Cambridge University Press, 2018.

HOFFMAN, E.T.A. **The Sandman**. Create Space Publishing, 2016.

LLOYD-SMITH, A.G. **Uncanny American Fiction: Medusa's Face**. Palgrave Macmillan, 1989.

LUCRETIUS, C. T. **Of the Nature of Things**. Dutton, 1950.

MAURETTE, P. **El sentido olvidado: ensayo sobre el tacto**. Mardulce, 2015.

MITCHELL, A. **Roger Casement: 16 Lives**. Dublin: The O'Brien Press, 2014.

RAMA, A. **The Lettered City**. Trans. John Charles Chasteen. Duke University Press, 1996.

RIVERA, J. E. **The Vortex**. Trans. John Charles Chasteen. Duke University Press, 2018.

SAWYER, Roger. *Casement's Diaries : 1910 : The Black and the White*. Pimlico, New York: Vintage, 1997.

SOMALE, M. A. "*Heart of Darkness and The Vortex: A Comparative Analysis of the Jungle Metaphor.*" **The International Journal of Literary Humanities**. Volume 15, Issue 4, 2017, pp.1-8.

WYLIE, L. "Hearts of Darkness: The Celebration of Otherness in the Latin American Novela de La Selva." **Romance Studies : A Journal of the University of Wales**, Vol. 23, No. 2, 2005, pp. 105-116.



## Coordenadas Insulares da Alteridade: Notas sobre a Imagem da Mulher e a Identidade Feminina na ficção científica Cubana

## Coordenadas insulares de la otredad: apuntes para la imagen de la mujer y la identidad femenina en la ciencia ficción cubana

## Insular coordinates of otherness: notes for the image of women and feminine identity in Cuban science fiction

Anabel Enríquez<sup>1</sup>

### Resumo

Como uma análise da representação de autoras e de sua presença narrativa na ficção científica cubana, este artigo abrange o período que vai da década de 1960 até as primeiras décadas do século XXI. Ele ilustra como, apesar dos avanços em termos de visibilidade e reconhecimento, ainda há desafios significativos na aceitação dessas autoras por parte das editoras e do meio acadêmico. O texto destaca o papel das autoras cubanas na expansão dos horizontes temáticos e estilísticos, ilustrando uma mudança de personagens femininas estereotipadas para figuras mais complexas e psicologicamente equilibradas. Também explora as obras de várias gerações, lideradas pela pioneira Daína Chaviano, e confirma que a integração real e equitativa das mulheres no gênero ainda enfrenta barreiras consideráveis, apesar da presença cada vez maior em publicações e capas.

**Palavras-chave:** Ficção científica cubana. Identidade feminina. Autoras cubanas. Representação de gênero.

### Resumen

Como análisis de la representación de las autoras y su presencia narrativa en la ciencia ficción cubana, este artículo abarca el período comprendido entre los años sesenta y las primeras décadas del siglo XXI. Ilustra cómo, a pesar de los avances en visibilidad y reconocimiento, persisten importantes retos en la aceptación de estas autoras por parte de las editoriales y el mundo académico. El texto destaca el papel de las autoras cubanas en la ampliación de horizontes temáticos y estilísticos, ilustrando el cambio de personajes femeninos estereotipados a figuras más complejas y psicológicamente equilibradas. También explora las obras de varias generaciones, encabezadas por la pionera Daína Chaviano, y confirma que la integración real y equitativa de la mujer en el género aún enfrenta barreras considerables, a pesar de la mayor presencia en publicaciones y portadas.

**Palabras clave:** Ciencia ficción cubana. Identidad femenina. Autoras cubanas. Representación de género.

### Abstract

As an analysis of the representation of female authors and their narrative presence in Cuban science fiction, this article

<sup>1</sup>Escritora, guionista, y promotora cubana radicada en Miami, Florida. Master en psicología clínica y en comunicación social. Tiene publicado “Nada que declarar” (Casa Edit. Abril, 2007; Premio Calendario 2005) y “Nada que declarar y otras historias breves” (Guantanamera, 2016). Sus relatos han sido antologados en “Crónicas del Mañana, 50 Años de la ciencia ficción en Cuba” (Letras Cubanas, 2009), “The Apex Book of World Science Fiction 2” (Apex Publishing, 2012), e “Insólitas” (Páginas de Espuma, España, 2019), e incluidos en cursos de postgrados en la Universidad de Florida (UF), Butler University, de Indianapolis y Bowdoin College, de Maine. Coordinó talleres y eventos literarios como parte del Grupo de Creación Espiral y el Taller Convergencias (2002-2013). Su labor en el audiovisual incluye la serie de televisión Adrenalina 360 (TVC, 2012) Email: aenriquez360@gmail.com

covers the period from the 1960s to first decades of the twenty-first century. It illustrates how, despite advancements in visibility and recognition, significant challenges remain in the acceptance of these authors by publishers and academia. The text highlights the role of Cuban women authors in expanding thematic and stylistic horizons, illustrating a shift from stereotypical female characters to more complex and psychologically balanced figures. It also explores the works of various generations, led by the trailblazer Daína Chaviano, and confirms that the real and equitable integration of women into the genre still faces considerable barriers, despite the increased presence in publications and covers.

**Keywords:** Cuban science fiction. Female identity. Cuban women authors. Gender representation.

## Ampliando las fronteras del género desde las narrativas del margen

La irrupción de la mujer como autora en la cf anglosajona de los años 70, aportando una arriesgada especulación imaginativa, rigor literario y complejidad psicológica de los personajes, trajo aparejado el ensanchamiento de las fronteras que contenían a una literatura tradicionalmente no solo producida sino consumida por varones. Estas escritoras con nuevas visiones y propuestas menos patriarcales en sus discursos, atrajeron también a la mujer lectora hacia la ciencia ficción.

Con la publicación de obras del género escritas por estas mujeres, se hizo más activa la denuncia de la pobre y distorsionada imagen femenina que aparecía con frecuencia, y aún hoy aparece, en las historias de cf. Tradicionalmente ha recaído por años sobre las propias autoras la labor de sistematizar y promover estas reflexiones.

Entre los antecedentes teóricos fundamentales sobre el tema no podemos obviar un clásico de la escritora Joanne Russ, su ensayo *The Image of Women of Science Fiction*, de 1970. En los ochenta Lissa Turtle clasifica los estereotipos y tendencias peyorativas encontrados en la construcción de los personajes mujeres de la Edad de Oro de la cf, generando unas cinco categorías de estereotipos recurrentes en los relatos: la virgen, la reina de las Amazonas, la científica solterona y frustrada, la hermana pequeña marimacho y la buena esposa.<sup>2</sup> Estereotipos aún no superados, que siguen apareciendo o reconfigurándose con nuevas apariencias, razón por la cual, la autora angloamericana Nicola Griffith se pregunta “Hacia dónde va un género que trata con mayor verosimilitud a los ET que a las mujeres”, en su artículo del 2006, *Los nuevos alienígenas en la CF*.<sup>3</sup>

Preocupación similar se advierte dentro de las escritoras de habla hispana. En el año 2000, la escritora y ensayista española Lola Robles, en su ensayo *Mujer y CF* reconoce dos estereotipos fundamentales: “las buenas, que asumen su papel de meras comparsas con complacencia total (...)” y “las malas, las eróticamente perversas o taimadas reinas de un matriarcado feroz.”<sup>4</sup> Otra española, María Jesús Sánchez en *Roles femeninos en la ciencia-ficción (2004)* plantea que “...aún siguen vivas

---

<sup>2</sup> Este ensayo de Turtle es citado y desmontado por Rafael Lara en su artículo del 2005 “Mujer, feminismo y ciencia-ficción”, publicado en *Página Abierta*, 162, septiembre de 2005.

<sup>3</sup> Consultado en el sitio web de la autora, Nicola Griffith: “The New Aliens of Science Fiction”.1994. En <http://nicolagriffith.com/web.html>. Recobrado 7 de septiembre, 2014.

<sup>4</sup> Robles, Lola. “Mujeres y ciencia ficción”, en sitio web *Fantástikas*: <http://escritorasfantastikas.blogspot.com/2008/09/mujeres-y-ciencia-ficcin.html>. En este sitio personal Robles ha publicado numerosos artículos y ensayos del género. Puede ser considerada entre las autoras, que ejercen tanto la narrativa como la crítica, más referenciadas de la literatura de ciencia ficción hispanoamericana.

muchas contradicciones. No son pocas las obras en las que la mujer sigue siendo una intrusa indeseada y que para ser aceptada como protagonista tiene que despojarse de su identidad femenina.”<sup>5</sup> En América Latina, iguales reclamos aparecen en los textos de la mexicanas Libia Brenda Castro, en *Las Herederas Estelares de la Pequeña Lulú*, y Gabriela Damián, en: “Quizás quiso decir: escritores mexicanos”. *Escritoras de literatura fantástica y ciencia ficción mexicana* (2012); o el ensayo de la argentina María Elena Uzin, titulado *Murmulllos femeninos en la ciencia ficción argentina, problemas de Gender y Genre* (2012).

### **Y es que cada país tiene su propia batalla femenina que narrar**

En el año 2005, escribí una primera aproximación al tema de la mujer en la cf, que se concretó en el ensayo *Mujeres y Literatura fantástica, los caminos de(l) género*, publicado por la revistas digitales de Casa de Las Américas y el portal Cubaliteraria. Al iniciar la investigación no encontré antecedentes en estudios nacionales dedicados al tema, a excepción de las contribuciones de la española-estadounidense Yolanda Molina-Gavilán, sobre la obra de Daína Chaviano.<sup>6</sup>

En 2006, la escritora Sigrid Victoria presenta: *Ellas como ellos, y viceversa*, conferencia dictada en el marco del III Encuentro Ansible del género fantástico, donde reflexionaba sobre el abordaje de personajes masculinos y femeninos en primera persona por autores de sexo opuesto, y donde incluía varios ejemplos de autores del país.

Dos años después, durante la celebración del IV Encuentro Teórico Ansible, el panel denominado *La literatura fantástica femenina en Cuba* aglutinó por vez primera a mujeres escritoras de cf, fantasía y fantástico. Asistieron al mismo las escritoras de fantástico María Elena Llanas, Esther Díaz Llanillo; el Premio David de 1990, Gina Picart; la autora de cf Ileana Vicente; la ensayista y crítica feminista Yasmín S. Portales; y autoras más jóvenes que publicaban entrado el siglo XXI como Sigrid Victoria, Duchi Man y Eliete Lorenzo.<sup>7</sup>

En el 2008, Elaine Vilar publicaba *Los mundos que amo*, artículo titulado como la primera obra de cf publicada en Cuba de autoría femenina: la noveleta de Daína Chaviano, y donde Vilar expone sus valoraciones personales acerca de lo escrito por mujeres en Cuba. Iniciando en el 2010, Yasmín

---

<sup>5</sup> Sánchez, María de J. “Roles de la mujer en la ciencia ficción”. Reprint. En *Galaxia* N°11. Madrid: Ediciones Equipo Sirius S.A, 2004.

<sup>6</sup> Daína Chaviano como compiladora, traductora y prologuista de varias antologías de cuentos dejó constancia de su faceta de crítica literaria en ellas. Aunque en su labor como difusora del fantástico, mientras vivió en la isla, no se advierte el interés en el tema del análisis de género, algunas de sus publicaciones en la revista *Letras Cubanas* sí crean un precedente para las investigadoras y ensayistas de la cf y la fantasía en Cuba.

<sup>7</sup> Como moderadora de este panel pude constatar la heterogeneidad generacional, estética y de temáticas que había alcanzado la producción literaria en el país realizada por plumas femeninas.

S. Portales genera una larga investigación que hasta el presente ha aportado tres enjundiosos y conflictuales ensayos bajo el título de *En busca de Estraven*. El primero de ellos se publica en Cubaliteraria con el subtítulo: *Sobre el sentido de la especulación feminista en las historias de ciencia ficción*. El segundo, también de ese año, se intitula: *De la CF cubana en el siglo XX y sus infelices especulaciones sobre el género (sexual)*. Cuatro años después Portales nos ofrece la tercera parte de sus indagaciones, la que ofreció como conferencia en el VIII Evento de ciencia ficción y fantasía Behique 2014: *En busca de Estraven III: Tres modelos de sexualidad en la ciencia ficción cubana del siglo XXI*, en el cual propone un modelo donde clasifica la literatura de ciencia ficción cubana en tres tendencias o puntos de vista desde la crítica feminista: patriarcales, feministas y queer.<sup>8</sup>

Junto a las autoras referidas es necesario citar el trabajo del profesor, ensayista y narrador Raúl Aguiar. Creador del ezone *Qubit, Revista digital y postgeográfica de literatura y pensamiento ciberpunk*, ha promovido en este la obra de las autoras cubanas. Una síntesis de este trabajo aparece publicada en internet con el título *Deuda temporal: cartografía de la ciencia ficción escrita por mujeres en Cuba*, del año 2011. Tras ocho largos años en proceso editorial, la antología de narradoras cubanas de cf que compiló Aguiar en el 2007, vio finalmente la luz, como colofón de su importante trabajo como difusor de las obras del género hechas por féminas en el país.

En el año 2012, Maielis González, expone su tesis de grado en Filología y Letras con un análisis sobre la poética de ciberpunk en la cf cubana: *Distopías en el ciberpunk cubano: CH, Ofidia y Habana Underguater*. Aunque González no se ha dedicado a profundizar en el tema de la mujer, la traigo a colación porque es una investigadora que ha continuado profundizando, con mucho acierto, en la cf cubana contemporánea y se afianza como una de sus críticas más documentadas.<sup>9</sup>

Más de una narradora o promotora del género, se ha lanzado a dar charlas, exponer conferencias y plasmar sus puntos de vista en artículos que publican en ezines cubanos del género como *Disparo en red*, *Qubit*, *Estronia*, *La Voz de Alnader*, *Cuenta Regresiva*, *Korad* o *MiNatura*, revista de lo fantástico y lo breve, editada en España por el escritor cubano Ricardo Acevedo, publicación que ya tiene más de 20 años existencia.

En el 2015, textos de Maielis González, Sheila Padrón, Yasmín S. Portales, y la autora de este texto, integran la antología digital compilada y prologada por el investigador del género Rinaldo Acosta, lanzada por Cubaliteraria bajo el título *La isla y las estrellas: el ensayo y la crítica de ciencia*

---

<sup>8</sup> Pueden ser consultado en el blog personal de la autora: <https://yasminsportales.files.wordpress.com/2015/05/ppt-portales-sobre-sex-cf-cuba.pdf>, o como parte del artículo “En busca de Estraven”, publicado en la compilación de Rinaldo Acosta, *La isla y las estrellas*, de la editorial Cubaliteraria, en el 2015.

<sup>9</sup> En el 2009, mi artículo *El Taoísmo en los universos de Úrsula K. LeGuin*, es publicado en la Revista *En Julio* como en Enero, de la Editorial Gente Nueva.

*ficción en Cuba*. La compilación reúne diecinueve trabajos sobre crítica y análisis literario sobre ciencia ficción y la fantasía de catorce autores, de los cuales cuatro somos féminas.

Como es apreciable, la gran mayoría de los trabajos de escritoras sobre el tema, solo han tenido una difusión en formato digital, salvo alguna publicación en revistas literarias no especializadas en lo fantástico. No obstante, podríamos considerar como un paso de avance el que los estudios sobre la presencia femenina en la literatura cubana, que hoy ya consiguen difundidos y premiados volúmenes, como los de autoras Olga García Yero, Helen Hernández Hormilla o Mirtha Yañez, se incluyan referencias a escritoras del género fantástico e incluso a la cf.

Fuera de frontera, los estudios sobre la ciencia ficción cubana cobran cada vez más interés entre los estudiosos de la literatura de género y la sociedad cubana, algunos de los cuales citaremos más adelante. La presencia del personaje femenino y la identidad de la mujer como autora en los ya más de 55 años de desarrollo del género a través de sus diferentes etapas, más o menos consensuadas, constituye, sin dudas, una de las áreas de la investigación que atrae miradas tanto dentro como fuera del isla.

## **La mujer en las diferentes etapas de la ciencia ficción cubana**

### **I. Del breve despegue y la larga sombra**

La cf en Cuba antes de la década del 60 se resume en dos o tres textos precursores y un cuento de Ángel Arango publicado en la revista *Carteles*: “El día que Nueva York entró en el cielo” (1958). Es a partir de la incipiente institucionalización de la Revolución Cubana que se propicia el terreno en lo social y lo literario para el discurso contrafactual de la cf. Pero, no confundirse, la cf fue un género que comenzó a instalarse a contrapelo dentro de la narrativa revolucionaria avocada a la exaltación del realismo y el nacionalismo.

Fue esta primera etapa corta y fecunda, iniciada en 1964 y rápidamente contenida cuatro años después. Los autores, Oscar Hurtado, Angel Arango, Miguel Collazo, Juan L. Herrero, escribieron una ciencia ficción influida por los clásicos de la edad de oro norteamericana. Ciertamente que lograron destilar esas influencias a través del prisma de lo doméstico, de una manera particular de reflejar los cambios sociales y políticos desde un distanciamiento artístico y reflexivo. Pero hasta cierto punto. Los personajes y los autores de cf de estos primeros años fueron exclusivamente masculinos. Solo en la cuentinovela *El libro fantástico de Oaj*, de Miguel Collazo destaca un personaje femenino de tintes vernáculos, justamente una alienígena: personaje de la saturniana Yarnó O, en el cuento *El orate andrajoso*. Sobre ello reflexiona la investigadora cubana Yasmín S. Portales en su ensayo *En busca de Estraven*:



En una perspectiva de género, El orate andrajoso expresa un modo de pensar a las mujeres que pasa de ellas mismas (...). El conflicto se construye a partir de la perspectiva contrapuesta entre Orlandito, guapo y semianalfabeto, y Orate, culto y viejo. (...) Ambos asumen a la extraterrestre como proyección de sus imaginarios de la mujer. (...) La resolución del conflicto llega con la aparición física de Yarno Ó, la cual rompe con los esquemas de uno y otro hombre. (2015, p158)

Para Portales este cuento contiene “en embrión, dos de los problemas para el abordaje de los conflictos de género en la cf”: la (in)comprensión del Otro y su punto de vista, y la resistencia social a una construcción distinta de los roles de género.

Por su parte Ángel Arango, el autor cubano de cf por antonomasia del siglo XX, caracterizado por una estética cercana a lo hard, no se internó nunca en la psicológica en sus personajes. En su saga de los cefalomos iniciada en 1964 con *¿A dónde van los cefalomos?*, y continuada en décadas posteriores, muestran una ausencia total de diferenciación en el tratamiento de los personajes por el género, lo cual resulta un elemento característico en su obra y este enfoque le permite evadir los más recurrentes estereotipos.

No hubo mujeres escribiendo cf en esta etapa. Sin embargo, tampoco podemos decir que la mujer autora estuviera ausente por completo de la escritura en la literatura no realista hasta ese momento. En el siglo XIX Gertrudis Gómez de Avellaneda, figura de las letras nacionales que destacó por su poesía, sus epístolas y su pensamiento feminista, nos legaría una serie de narraciones, publicada bajo el título de *Tradiciones*, donde recreaba leyendas y hechos insólitos acaecidos en diferentes pueblos de Europa, América Latina y Cuba. Autoras que recorrerían el folklore y mitos religiosos afrocubanos y devolviéndolos en narraciones literarias trascendentes como las de Lidia Cabrera, y sus continuadoras más recientes Excilia Sardaña y Teresa Cárdenas; cultivarían lo mítico-maravilloso, del que también beben el fantástico y la ciencia ficción, porque son parte indisoluble de nuestra identidad cultural. En los 60 y tempranos 70, el cuento fantástico femenino fue el espacio preferido de las autoras como Esther Díaz Llanillo (*El castigo*, 1966), María Elena Llanas (*La reja*, 1965) y Dora Alonso (*Sofía y el ángel*, 1977). Su calidad era excelente desde un principio pero la difusión muy escasa, con excepción de la literatura infantil y las novelas costumbristas de Alonso.

Hacia 1968 la férrea postura gubernamental de “la literatura con la Revolución” relegó a la cf y al fantástico a las gavetas de los autores, condenada por evasiva, capitalista y sin vínculos con la realidad nacional. Se iniciaba el período del llamado Quinquenio Gris que muchos han aceptado en nombrar Decenio. Un reciente estudio realizado por J. de la Torre (2012) demuestra que en lugar de anulación total, la nueva política editorial con intención pedagógica, buscó la instauración de nuevos modelos literarios acorde a los intereses de la dirección del país, para adoctrinar convenientemente a las nuevas generaciones. De los 18 títulos soviéticos y clásicos anglosajones

autorizados que se publican en los 70, solo uno correspondía a una mujer, *El leopardo en la cumbre del Kilimanjaro* de Olga Larionova.

Con la apertura editorial de 1978, y el resurgir de la literatura de ciencia ficción, vendrían nuevos autores, con la excepcional persistencia de Ángel Arango, que publica la continuidad de su saga con *Transparencia* (1982) y *Coyuntura* (1984), ningún otro escritor llegó a la siguiente etapa, fuera porque fallecieron tempranamente o porque abandonaron el país, lo que para los términos oficialistas de la época era más o menos lo mismo.

## 2. La llave la tienen ellas: autoras de cf en los 80

Pero, justamente el inicio de la Etapa la marca una pluma femenina que irrumpiría en el género de forma trascendental. Es el caso de Daína Chaviano, con su noveleta *Los mundos que amo*, ganadora del Premio David de Ciencia ficción, convocado por primera vez en el año 1979 por la UNEAC. No era solo nueva la presencia de una mujer como autora, sino la del personaje femenino como protagonista, narrada en primera persona y en un escenario completamente habanero y contemporáneo. La versión de la obra en formato de fotonovela alcanzó a vender más de 200,000 ejemplares en pocos meses. Sobre este particular escribe el investigador P. Porben, de Bowling Green State University,

De cierta manera, Daína Chaviano reclamó a los géneros literarios establecidos y controlados en su mayoría por escritores masculinos que arribaron con la Revolución – es decir, escritores que no tomaron parte en los procesos de la lucha revolucionaria pre-1959 – un reconocimiento que colocaba a la ciencia-ficción escrita por mujeres, en Femenino, en el mapa editorial cubano y en el espacio de la cultura nacional. (2012, p. 227)

Durante los fecundos 80, Chaviano escribiría varias obras, entre ellas una de las novelas más importantes de las letras hispanas de cf: *Fábulas de una abuela extraterrestre* (1988), montaje polifónico de voces femeninas que acreditan su madurez e identidad autoral. Gran promotora del género, creadora del Taller Literario Oscar Hurtado, y traductora y compiladora de obras de la ciencia ficción anglosajona que puso al alcance del público aficionado en la isla. Numerosos estudios sobre su obra aparecen en su sitio web oficial de autora.

A la par de Daína, y en ocasiones compartiendo proyectos, surgiría un binomio de autores y pareja en la vida, que pondría al personaje femenino de los 80 en una nueva dimensión: los escritores Alberto Serret y Chely Lima. Lima fue una autora<sup>10</sup> que matizó con gran acierto las voces femeninas dentro del cuento de cf. En la obra conjunta con Serret, *Espacio Abierto* (1983), que da

---

<sup>10</sup> Chely Lima asumió oficialmente la identidad masculina alrededor del 2018. Debido a que la obra citada fue firmada como autora decidimos mantenerla como tal dentro de las narradoras cubanas.

título a la colección de cuentos, se percibe el estilo de una poética de lo femenino que sin dudas corresponde a Chely. Es en el personaje de Malva, una de los protagonistas del relato (los otros son hombres) donde se muestra la habilidad para sugerir y sintetizar esencias que caracterizaron el estilo de Lima. Otro gran relato del libro, *Un instante de sol*, aborda el feminicidio y la violencia de género en una época donde tales conceptos apenas se manejaban. En tanto que en *Parecido a la hierba*, contado por una voz protagónica femenina explora sabiamente los prejuicios y miedos a la aceptación del otro, a través de la relación sentimental entre la biocientífica Andra (su nombre mismo es una inversión de género) y el androide Homero, amante de la poesía.<sup>11</sup> Chely, junto a Alberto sería guionista de la recordada serie cubana de televisión de ciencia ficción Shiralad o el regreso de los dioses (ICRT, 1993).

En el 1988, aparecería una autora hasta entonces desconocida: María Felicia Vera. Su obra tenía un poco de new wave, y casi nada de cf. No obstante, su estilo era definido y casi siempre aportaban un punto de vista femenino, introspectivo y anímico. Ganó el penúltimo Premio David de cf de la década con *El Mago del futuro* (1989), compartido con el entonces también novel José Miguel Sánchez (Yoss).

En esta etapa, publicando en antologías y ofreciendo charlas en encuentros literarios del género, se reconocía a Ileana Vicente. Sus cuentos, más cercanos al estilo de los autores masculinos de la etapa, poseen una prosa simple y directa. Sus mercurianas gordas, miopes y algo bulímicas, de *Tocado femenino* y *Proyecto de grado*, eran personajes poco comunes en la cf. en general. Si en Daína se notaba una tendencia hacia lo gótico y lo mitológico, en María Felicia hacia lo onírico y en Chely una comunión con lo fantástico autóctono, Ileana escoge espacios urbanos, cotidianos, y muy típicos de la sociedad cubana de los 80, donde sus voluminosas alienígenas resultan obligadamente burlescas.

Otras autoras publicadas en los 80, como Évora Tamayo (*Sospecha de asesinato*, 1983) y Olga Fernández, a veces citadas dentro del género, desarrollaron sus obras en el terreno de lo absurdo y fantástico, que ya venían cultivando desde décadas anteriores María Elena Llanas, (*Casas del Vedado*, Premio de la Crítica, 1983) y Esther Díaz Llanillo (quien se mantendría escribiendo durante estos años, pero no volvería a publicar hasta casi 20 años más tarde).

Finalizando los 80, se une a Daína y Chely un tercer pilar femenino. Coincidentemente, ganaría el último premio David otorgado en 1990: Gina Picart Baluja. Con una estética barroca y mucho más mixtura genérica en sus creaciones, aportaría obras donde lo femenino se vincula a la poética del cuerpo, lo erótico, lo místico-gótico, escenificado sobre profundas y documentadas recreaciones históricas. Si en las obras de Daína hasta ese instante, se percibía la reinterpretación de

---

<sup>11</sup> Serret, A. y Lima Ch. (1983) Espacio Abierto. Colección Radar, Letras Cubanas, La Habana.

los mitos de forma más consciente y las líneas entre la ciencia ficción y la fantasía se pueden apreciar con mayor nitidez, la literatura de Picart es más introspectiva, sombría y lacerante, al bucear en territorios como la muerte y la enfermedad. Picart, con la publicación del libro premiado, *La poza del ángel*, en 1992, pondría el punto y aparte a esta etapa.

Para estas autoras, nacidas en su mayoría entre 1945 y 1958, cuya niñez y adolescencia transcurrieron en los primeros años fervorosos de la Revolución y que contaban es los ochenta con una obra más o menos consolidada en la cf y el fantástico, la década del 90 les presentó una obligada ruptura con el género, fuera porque abandonaran el país y otras realidades le impusieran nuevos caminos, o porque se quedaran en la isla: la isla que había cambiado tanto desde los promisorios 80.

Tanto Chely Lima como Daína Chaviano radican actualmente en Miami, donde han continuado escribiendo en diferentes géneros. Sin embargo, mantienen un activo intercambio con el fandom y los autores de cf en la isla, promoviendo el movimiento desde sus plataformas digitales. María Felicia salió hacia Europa también durante el éxodo de los noventa, pero actualmente reside en Daytona Beach, Florida. Gina Picart solo ha vuelto sobre el género como crítica literaria o periodista. Ganadora del premio Carpentier de cuento del 2007 con la colección *Oil on canvas*, el primer relato del libro, *Ventana frente al mar*, es una extraordinaria aportación a la literatura fantástica, pero, nada más en torno a la cf.

Pero en los ochenta, no solo las mujeres escribieron con personajes femeninos, o desde una focalización en un personaje femenino-narrador. Muchos cumplieron con los estereotipos mencionados por Lissa Turtle. Pero los estereotipos pueden mudar de ropaje, a veces solaparse y generar nuevos. Varios autores de esta etapa generaron algunos estereotipos que se pueden verificar en más de un relato o escritor. A nuestro entender, lo más recurrentes son: “la colega del team espacial”, “la damisela a rescatar” (similar a la virgen tímida de Turtle, pero a veces puede ser un prostituta) y “la prometida de otro mundo”.

Entre las distorsiones más machistas, disfrazados de liberación femenina y aparente equidad, se hayan “la colega del team espacial”: ellas van desde la mera procesadora de datos, sin ninguna relevancia dramática, como para cumplir con la “corrección del género” políticamente aprobada, pasando por la concepción de la mujer=cocinera de la expedición (*Expedición Unión Tierra*, Clenton R. 1980), hasta la alienígena en misión cooperativa que termina como simple objeto de satisfacción sexual (*Trenco*, R. Estrada Burgeois, 1986).

El otro estereotipo bastante común es el de “la prometida del espacio”. Frecuentes relatos se concentran en el tema de la llegada desde otro mundo de la mujer perfecta, sexualmente insuperable, y que se opone a la mediocre compañera terrestre de cada día que es incapaz de

satisfacer los requerimiento de la crisis de los 40 de estos personajes, y quizás también de algunos autores. Varios textos de la etapa se titulan con nombres femeninos, y contaban con personajes que lo representaban, algo que no existió en la etapa anterior: *Luisa*, de Julián Perez; *Daína*, de Alberto Serret; *Darka*, de Alberto García Fumero; *Solo Marta*, de Bruno Henriquez. La investigadora Yasmín Portales hace relevante este último texto como un hito positivo para la imagen de la mujer en la cf cubana de su momento, suponiendo la intención de explicar la cantidad de roles que la mujer asume con éxito dentro de la sociedad de los 80, pero a costa de su autoestima y autocuidado. Por otra parte y a primera vista, las novelas de ciencia ficción satíricas de F. Mond (principalmente en *Krónicas Koradianas*, 1988) fueron bastante misóginas en sus postulados. Sin embargo, el discurso hiperbólico, llenos de choteo y doble sentido, con el que el autor atacaba los preceptos sociales de sus escenarios narrativos requiere de un análisis más profundo para determinar las verdaderas intenciones directas en textos.

Merece destacarse de esa masa a tres autores, ganadores también de los premios David. En primer término, el premio David del 1982: *Beatrice*. Esta breve noveleta de Félix Lizárraga, la primera obra de cf cubana con nombre de mujer, constituye la primera obra también en introducir el tema del clon, o mejor dicho la clon. El tratamiento de la otredad en este relato largo recae en el personaje femenino no-humano (o posthumano) de Beatrice, quien encarna lo marginado, lo odiado y temido. Sus preguntas sobre la violencia, el comportamiento patriarcal de la sociedad y su punto de vista desde el margen lo convierte en uno de los personajes femeninos mejor delineados de la etapa, a pesar de que la noveleta es breve y deja demasiados puntos abiertos. Fue la única obra significativa de este autor. Entre su premio David, de 1981, y el obtenido por Daína Chaviano, en 1979, estaría el concedido a la novela de uno los autores que mejor subvirtió el discurso patriarcal en la cf cubana, en ocasiones más allá de lo que harían las propias autoras. Hablamos de *Espiral*, la primera novela de Agustín de Rojas, Premio David de 1980.

De los 13 personajes principales de *Espiral*, 7 son mujeres. Si bien los personajes masculinos mostraban por primera vez una dimensión psicológica mucho más compleja que la conocida hasta entonces en el género, son sus féminas las que dejarán la huella más indeleble en la memoria de sus lectores. Con Milaé, una joven nativa terrestre con poderes telepáticos que siempre fue vista como una discapacitada por su padre y su tribu, y más tarde como una amenaza por los aurorianos, los descendientes de terrícolas llegados del espacio con la misión de “salvar la Tierra”, Agustín de Rojas construye un personaje arquetípico que retomaría en sus posteriores dos novelas. Tanto Milaé, en *Espiral*, como Gema, en *Una leyenda del futuro*; o como Alice Welland y Maya, en *El año 200*, tienen el poder de matar: sus mentes son ultrarrápidas, capaces de anticipar lo que cualquiera haría con anterioridad y actuar en consecuencia. A su vez, son todas mujeres que en apariencia no han perdido

un ápice de fragilidad, incluso de inocencia, pero son las únicas capaces de sopesar todas las alternativas y dar solución definitiva a los conflictos donde la fuerza y lógica formal masculina fracasa. Agustín de Rojas resultó, junto a Lizárraga, entre los primeros autores que situaron con acierto a la mujer como protagonista en la cf cubana.

Otro escritor que se inicia a temprana edad, hacia el final de este período editorial de la cf cubana, es José Miguel Sánchez, quien poco después firmaría bajo el internacionalmente conocido seudónimo de Yoss. Él aportaría personajes femeninos frescos, pero aún simples y algunos dentro de las variaciones de estereotipos clásicos del género y también los ya destacados en la etapa: la damisela a rescatar de *Historia de Gladiadores*, o la prometida celestial en *Ella vendrá de nuevo*, todos presentes en el libro ganador del Premio David de 1988, Timshel (Letras Cubanas, 1989). Lo más significativo de este período inicial de Yoss son sus historias, las que se alejan de las temáticas recurrentes del cuento ochentero de cf cargado de exaltaciones del futuro luminoso y el triunfo del comunismo tras la Guerra Fría; y, como no, la caracterización no estereotipada de sus personajes masculinos.

En el ensayo citado de Portales, la autora concluye que durante estos años ochenta: “Los enfoques (...) oscilan entre el más rancio patriarcalismo y la ingeniosa solución de los conflictos relativos al género, aunque esos finales no siempre sean felices.” (2015, p.175)<sup>12</sup>.

Una mirada a las antologías de cuentos de ciencia ficción cubanos en la etapa demuestra una todavía exigua presencia femenina, aunque en ocasiones nombres como el de Daína aparecieran con varios cuentos dentro de la compilación llenando un espacio significativo. De las 7 antologías analizadas en este trabajo, publicadas entre el 1981 y 1992, la proporción media es de 8:1.

### 3. Ciberpunk en hibernación en los áridos 90

Con la llegada de los noventa, la cf cubana se enfrenta a una dura realidad, pero diferente a los grises 70. Había autores, pero no había dónde publicar. Muchos emigraron hacia el *mainstream* para escribir cuentos sobre proxenetas-jineteras y policías corruptos. El realismo sucio marcaba el pulso de las letras cubanas... Los escritores de cf que aún no habían publicado y querían hacerlo continuaron escribiendo en sus casas, leyendo en talleres literarios como El Negro Hueco, haciendo persistir a la cf en encuentros anuales Cubaficción organizados por Bruno Henriquez y el grupo I+Real, y emborronando papeles gacetas a luz de las lámparas de querosene, durante los habituales y extensos apagones nocturnos.

---

<sup>12</sup> Portales Y. (2015) En busca de Estraven. p175

Entre estos autores que gestaron sus obras en los 90, aunque pudieron publicar casi en el albor del siglo XXI destacan Raúl Aguiar, Vladimir Hernández y Michel Encinosa. La continuidad literaria volvía a romperse, aunque no tanto como entre la primera y la tercera etapa. Bruno Henriquez, F. Mond, R. Morante, y Ángel Arango permanecerían. La obra de José Miguel, ya instaurado con el seudónimo de Yoss dentro de la literatura de los 90, se movería hacia una radicalización de las temáticas sociales y políticas, por lo que no es de extrañar que sin abandonar a los personajes femeninos, e incluso comenzando a darle protagonismo en su obras, éstas comenzaran a responder a los canones estéticos del cyberpunk gibsoniano en fusión con el realismo sucio archipresente en la última década del siglo XX en Cuba. El ejemplo más ilustrativo de este período en su literatura, lo constituye la colección de relatos acogidos bajo el título *Se alquila un planeta*, publicada en España en el 2001, y donde aparece en clave de cf muchas de las ansiedades y miedos subyacentes en la sociedad cubana socavada por el Período Especial.

Para finales de los 90, tanto Gina Picart como Agustín de Rojas abandonan la ciencia ficción para adentrarse más en el terreno de la ficción histórica. Otros, simplemente, dejaron de escribir.

#### **4. El empoderamiento del personaje femenino: la colega es ascendida a capitana**

La quinta etapa editorial, según J. de la Torre, o cuarta o tercera para otros, se inicia en el 1998 con dos hechos: la premiación de la novela *Los pecios y los naufragos* (1999) de Yoss, por el concurso Luis R. Noguera (concurso que otorgó varias menciones, todas publicadas en los dos años siguientes mostrando una recuperación editorial momentánea) y la aparición de la antología *Reino Eterno* (1999), de fantasía y cf, compilada por el mismo Yoss. Para nuestro estudio aquí se inicia la Segunda Etapa dentro de la ciencia ficción escrita por mujeres en Cuba. La antología contenía una muestra de la obra literaria de las pintoras e ilustradores Yailín Pérez y Duchi Man, quienes serían los nombres femeninos que intermitentemente se vincularían a los escritores masculinos de los inicios de la etapa. Sin embargo, sus estéticas se acercaban más al barroquismo y lo fantasmagórico, con cierta afinidad por el estilo de Picart quién también estudió Artes Plásticas en su juventud; mientras que los autores masculinos construían en una vertiente principal, muy a tono con el realismo sucio circundante: el cyberpunk.

El cyberpunk gestado en los 90 y publicado en los tempranos 2000, nos trajo a la mujer como IA destructora, a la cyberprostituta, y a la asesina a sueldo. La reinstauración de la violencia como estética en el ambiente social, fuera y dentro del texto, llevó a una masculinización del personaje femenino, lo que más tarde se extendería también hacia la opera espacial en textos que, buscando

empoderar al personaje femenino y “romper con los códigos tradicionales” reformaban los viejos estereotipos.

De alguna manera este estereotipo *overdrive* caracterizó al cyberpunk temprano, y lo ha seguido siendo en buena medida: junto a cuentos como *Deja Vu*, de Hernández, (tema que repite en *Semiótica para Lobos*, 2003) aparece también en el 2003, *Claudi@*, de J.E. Lage, y llega hasta en el 2012 con *Muñequita Karla*, de D. Mourdosh...por no hacer demasiado extensa la lista. La entronización del discurso marginal como paradigma semiótico sitúa al narrador androcéntrico en un punto de cinismo social sin precedentes: lo femenino es simplificado al mínimo de sus funciones, la biológica reproductiva.

Entre el 2000 y hasta el 2008 la actividad del Taller de Creación Espiral, devenido Grupo de Creación en el 2004, alentó la participación de nuevos escritores y escritoras, principalmente atraídos por la convocatoria de sus eventos teóricos Ansible y el premio de cuento Arena, así como la publicación hasta octubre del 2008 del e-zine *Disparo en Red*, creado por Erick J. Mota y que editó junto a Javier de la Torre. La antología *Secretos del futuro* (2005), que recoge parte del quehacer de esta etapa contaba con 19 autores, 4 de ellos, mujeres (5:1).

Esta etapa recibe un impulso editorial con la creación del Premio Calendario de Ciencia ficción de la Casa Editora Abril y convocado por la AHS (Asociación Hermanos Saíz), institución cultural juvenil auspiciada por el gobierno. J.E. Lage y Yoss obtuvieron los dos primeros premios Calendarios de 2003 y 2004, respectivamente. En el año 2005 el Premio recayó sobre la autora de estas líneas, por el libro de cuentos *Nada que Declarar*. El premio se sostuvo por tres años más y entró en un *impass* hasta el 2013.

Aunque el cyberpunk y sus derivaciones caracterizaron la primera década del siglo XX de cf cubana, la space opera se retoma entrados los 2000 por dos autores ya conocidos desde los 80: Yoss y R.E Burgeois (Roberto Estrada Burgeois). Tanto *Pluma de León*, como *Bosque*, cuentan con mujeres protagonistas. La colega del *team* espacial es ascendida a capitana, ¿quedaba atrás el estereotipo? No nos consta. El narrador sigue siendo masculino en sus preceptos, sea porque el personaje femenino reacciona desde la lógica masculina de la violencia, en el primer caso; o porque la intención de explicar la psicología del personaje femenino es tan estereotipada y errática que cuestiona seriamente el interés de superar el estereotipo. Con este mismo enfoque Burgeois publicaría *La puerta al Mar Cuántico* (2008). Hacia el 2006, la opera espacial de E.J. Mota, sin embargo, traerá caracteres femeninos mucho más complejos, balanceados y autosuficientes, como sucede con la Kay Hunter de *Bajo Presión*, o también el personaje principal de *Cuando llueve en Claudia*, del libro *Algunos recuerdos que valen la pena*, Premio Calendario del 2008. Su estética distópica, neocyberpunk,



se mueve entre clásicos estereotipos machistas del cyberpunk (*En candela con Oshosi*) y personajes femeninos de gran complejidad dramática (*Memorias de una puta*).

Autores como Juan Pablo Noroña, Gabriel Gil, Leonardo Gala, Carlos Duarte, continúan explorando las aristas de sus personajes femeninos. Noroña es un autor que, junto a su cuidada prosa ofrece historias sólidas y bien justificadas, maneja sus personajes con gran sutileza y balance de roles. La noveleta de corte cyberpunk *Aitana*, Premio Edad de Oro del 2009, de L. Gala es otro ejemplo de excelente construcción de personajes de ambos sexo dentro de la cf cubana.

Michel Encinosa Fu es el último autor ha mencionar dentro de la etapa, pero no por ello el menos importante. Él ha elevado a cotas muy alta el género de la fantasía heroica en Cuba, y si bien su cyberpunk no ha sido tan innovador y sofisticado como sus obras de fantasía, consigue en ambos géneros ofrecer un abanico de personajes tanto femeninos como masculinos de inusual riqueza y diversidad. Publica en el año 2000 su cuentos *Sol Negro: Crónica de Sotreun*; 12 años después llegaría la cuentinovela del mismo universo *Sol Negro: la Guerra sin ti*. Junto a sus obras de cyberpunk, ubicadas en la megalópolis futurista de Ofidia, las que discurren en el fantástico mundo de Sotreun, muestran personajes femeninos complejos, psicológicamente consistentes y memorables, incluso personajes que se despojan de los condicionamientos del género a nivel mental y físico en obra ya célebres como *Iero soy un jerbo* o *Besa el látigo*, cuentos publicados en *Niños de Neón*. Portales también lo incluye, junto a Yoss, como máximo exponente en Cuba de la literatura queer, la que “pone en crisis las lógicas sociales de binarismo sexual y heteronormatividad, que pautan una parte significativa de nuestra vida cotidiana...”<sup>13</sup>

Durante la primera década del siglo XXI el concurso literario de cuento convocado por la revista Juventud Técnica, activo desde la década del 70 y destinado a premiar el cuento breve de 5 cuartillas como máximo, ha dado a conocer nombres de mujeres que se inician en el género, pero pocas regresan o se mantienen. Entre las ganadoras del Primer Premio de este concurso se haya, la autora de este texto, con el cuento *Deuda temporal*, Haydée Sardiñas con el relato *O*. Ambas, junto a Chely y Daína, seríamos las únicas mujeres cuyos relatos se compilaron en la antología *Crónicas del Mañana, 50 años del cuento de ciencia ficción en Cuba* (2008), donde aparecen incluidos relatos de 34 autores masculinos, una proporción de 7:1.

En el 2008 cesan las actividades de Grupo de Creación Espiral del género fantástico bajo la coordinación de J. de la Torre; grupo creado como taller en agosto del año 2000 por Yoss, Vladimir Hernández y Fabricio González, que sería el principal centro, aunque no el único, de creación y promoción del género durante esos 8 años.

---

<sup>13</sup> Portales Y. (2015) En busca de Estraven, p. 202

Otro momento se inicia en el 2009 con la inauguración del taller Espacio Abierto, el boom de los proyectos de promoción y divulgación encabezados por Dialfa, dirigido por la promotora e investigadora Sheila Padrón Morales, y el lanzamiento por Editorial Gente Nueva de una colección Ámbar, que ha promovido también la realización de antologías temáticas dentro de la cf y la fantasía. El salto tecnológico producido en las comunicaciones digitales abrió para el país nuevos espacios de autopromoción, intercambio entre autores y fanes, y una visibilidad internacional sin precedentes cuando agoniza, paradójicamente, la primera web cubana de cf y fantasía, *El Guaicán Literario*, que desde el inicio del siglo llevara con gran dedicación el autor y promotor Gerardo Chávez.

Es cierto que se encabalgan ambas etapas, muchas autoras que aparecen en estos primeros continuamos escribiendo en la presente. En el 2010, en el estudio realizado por Raúl Aguiar, *Cartografía de la ciencia ficción escrita por mujeres en Cuba* incluye además el nombre de varias autoras que aparecen intermitentemente en la segunda etapa: Evelin Pérez, Adriana Zamora, Eliete Lorenzo, Ida Mitrani y Nora Cala.

Sin embargo, intuimos diferencias temáticas y de influencias que podrían estar relacionadas con los paradigmas generacionales diferentes entre las autoras nacidas o crecidas en los grises 70, y las nativas virtuales, para emplear un término de la antropología social contemporánea, asunto que merecería una mayor profundización en estudios posteriores, pero que por el momento nos limitaremos a caracterizar.

## **5. Nativas virtuales, distopias y más punk en la segunda década del XXI**

Autora fundamentalmente de fantasía, Sigrid Victoria Dueñas, principalmente orientada a escribir para el público infantojuvenil, publica en 2008 la noveleta *El inicio del cuento* (Editorial Oriente, 2008), con la que comienza una serie en que revisitan los cuentos tradicionales pero desde una mirada femenina y donde los roles tradicionales se cuestionan y recomponen en una nueva historia mucho más cercana. *La rosa de la bestia*, en proceso editorial, será la próxima entrega de esta saga. Sigrid Victoria publicaría en el 2012 otra novela, esta vez de cf, *Ciudad en red*, donde las mujeres, sin ser protagonistas se despojan de los tradicionales roles asignados en ciberpunk. También experimenta con otros terrenos de lo fantástico en sus noveletas *Abril* (Sed de Belleza, 2014) e *Hilda* (Ediciones La Luz, 2016).

En este mismo proceso de recodificación de los cuentos tradicionales se haya el texto de Elaine Vilar, *Dime, Bruja, que destellas*, premio Calendario de literatura infantil y juvenil 2013. Los estereotipos y arquetipos de los cuentos de hadas respecto a la mujer son nuevamente reinterpretados. La más prolífica y premiada escritora de esta nueva generación, cuenta con abundante obra que se nutre significativamente de la poesía que también cultiva ampliamente y sus

estudios de Dramaturgia. Vilar se apropia de temáticas afines a los escritores masculinos de su generación: el cyberpunk, la distopía en más amplio sentido (*Al límite de los olivos*, 2009), la fantasía (anti)heróica, abordadas desde una poética del cuerpo, lo sensual y el subconciente colectivo recogido en los mitos y los pasajes religiosos. Cercana a las estéticas que anteriormente Daína y Gina han asumido, elabora desde la mirada generacional más descarnada, alejada de rigor científico, donde sus protagonistas son principalmente jóvenes asediadas por situaciones límites, como en el caso de *Salomé* (Premio Calendario de ciencia ficción 2013), o los personajes de números relatos recogidos en antologías cubanas e internacionales. Vilar realiza también un cardinal trabajo como antóloga y co-editora de la publicación Korad, junto a otros autores, y en la organización del Taller literario Espacio Abierto.

Yadira Álvarez, otra autora ineludible de este momento, introduce personajes femeninos en la ciencia ficción cubana que no era frecuente encontrar, la mujer experimentada y nutritiva: la madre como arquetipo, trazada simbólicamente por Daína ya en su relato *Niobe* (1983). Con un estilo limpio y emotivo, Yadira construye sólidas psicologías en sus personajes mujeres, muchas de ellas profesionales dentro de universos más estructurados para historias diversas y originales. Doctora en Ciencias Pedagógicas, Álvarez evidencia su dominio de la psicología especial regalando personajes como Kykubi, de *La Manzana de Eva*; o recias y maternales científicas como Fataneh, del cuento anterior, o la xenolingüista Reigosa, de *Carne y Pescado*. Todavía aguardamos con expectativa la compilación en un libro propio de todos estos cuentos de Yadira Álvarez, dispersos en varias antologías o de sus trabajos teóricos publicados en el ezine *Estronia*.

Con una obra aún incipiente, pero ya editadas, se incorporan autoras de diferente formación profesional e incluso de distintas generaciones: Laura Azor, Grisel Antelo, Zullín Elejalde, Victoria Isabel Pérez, Iris Rosales...Ellas aparecen publicadas junto a Vilar y Álvarez en la antología *Hijos de Korad* que reúne a 35 autores, de ellos 8 feminas (5:1), editada por la colección Ámbar de la Editorial Gente Nueva, en el 2013.<sup>14</sup> En esta colección apareció también la novela juvenil de Nuria D. Ordáz, *Entremundos* (2007), una obra de cf al más típico modelo de los 80, con temática un tanto desfasada para su momento de publicación.

En el 2015, finalmente, es publicada dentro de la Colección Sur Editores de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) *Deuda temporal: antología de narradoras cubanas de ciencia ficción*, con prólogo de Raúl Aguiar. Treinta y un cuentos de escritoras nacionales se agrupan bajo este título. Algunas de franca afiliación al género y otras que eventualmente lo han visitado, pero

---

<sup>14</sup> Álvarez, Yadira. "Carne y pescado". En *Deuda temporal. Antología de narradoras cubanas de ciencia ficción*. La Habana: Colección Sureditores, 2015, pp.176-188.

que Aguiar hace coincidir en la compilación como un llamado de atención a la impronta de la mujer en la gestación y desarrollo de la ciencia ficción cubana.

Y también en el 2015 el premio David retoma la categoría de ciencia ficción, y esta nueva etapa vuelve a iniciarse con nombre de mujer: Malena Salazar Marciá, con la novela *Nade*, obtiene el reconocimiento. En el 2017 se alza con el Premio Calendario en la categoría de ciencia ficción con *Las peregrinaciones de los dioses*. En su obra, Salazar combina elementos neomitológicos con una estética post apocalíptica que le ha valido la atención de la crítica y el gremio.

Por otra parte, la ensayista Maielis González incursiona con acierto en la narrativa, consiguiendo en los últimos años ser parte de varias antologías internacionales y publicar su primera compilación de relatos *Sobre los nerds y otras criaturas mitológicas*, a través de la Editorial Guantanamera, en el 2016, *Sobre los nerds y otras criaturas mitológicas*.

Cada vez más autoras se suman, aunque proporcionalmente sigan siendo minoría. Llegan a los talleres, workshops y publicaciones online mucho más que en las cuatro etapas editoriales anteriores. El proyecto de divulgación del género fantástico DIALFA ha generado ya siete ediciones del principal evento anual BEHIQUE, en tanto que el Taller Espacio Abierto, creado en el 2009, convocó ya su VII evento homónimo y la misma edición de su premio Oscar Hurtado. Prácticamente era imposible dejar fuera el nombre de alguna autora de la primera etapa porque eran contables con los dedos de una mano, pero el panorama ha cambiado.

## **Cerrando apuntes y abriendo interrogantes**

Queda por precisar muchas cosas de estos primeros apuntes: ¿Realmente avanzamos con respecto a los años 80, o simplemente caminamos en círculo? Diríamos con certeza que tal como sucedió en la ciencia ficción anglosajona desde los 70, aunque se necesitaron quizás tres décadas o más, la presencia de la mujer en la cf cubana ha probado que sus obras han ensanchado los horizontes temáticos, estilísticos y poéticos, y la incorporación de nuevos modelos o arquetipos femeninos en las historias.

Sin embargo, ¿cuánto de esto se traduce en una aceptación real de las autoras dentro del género, no ya por los lectores, sino por las editoriales y la academia? Aun cuando existen más escritoras escribiendo actualmente la proporción dentro de las antologías sigue siendo muy baja. Como sucedía en los 80, a veces no hay ningún nombre, y a veces solo hay uno dentro de las compilaciones: ¿falta de calidad? ¿Intereses extraliterarios? ¿Será que las mismas autoras conspiramos contra la visibilidad de nuestras colegas?

Hay más mujeres con una intención de teorizar, y evaluar al género desde una mirada cuestionadora y exigente dentro de la literatura cubana de ciencia ficción y fantasía. Pero, fuera de las publicaciones digitales y más allá de reseñas literarias, es mucho más fácil publicar un texto crítico por un hombre que por una mujer.

El papel de las féminas en la difusión del género, sea a través de la edición (hoy la mayoría de las obras de cf en Cuba son también editados por mujeres, y los nombres de editoras como Grettel Ávila y Malvis Molina se repiten en los créditos de muchos libros), los talleres literarios, de los eventos del género, ha sido medula para alcanzar el lugar que ocupa la cf cubana dentro y fuera de Cuba, pero nuestra estrategia de difusión sigue centrada en promover principalmente la cf escrita por hombres; en tanto que los espacios de debate generados por escritoras y críticas de realismo todavía excluyen a las narradoras y ensayistas de ciencia ficción y fantasía.

Vemos mayor presencia del rostro femenino en las portadas de los libros de ciencia ficción en estos años ¿Son estrategia de ventas, agradecimiento de los autores a sus parejas, o verdadera relación entre el texto y la cubierta? En las portadas de los e-zines esto aún más frecuente. Aunque es sabido que visual va sustituyendo a lo verbal en los nuevos modelos comunicativos contemporáneos preocupa que lleguemos a suponer que lo que aún le falta al contenido de la compilación se subsane con la cubierta.

La presencia de la identidad de género en la obra literaria no es un estado alcanzado, es un constructo en continua figuración, que se nutre de paradigmas generacionales, influencias culturales y sociales más allá del sexo del autor o su condicionamiento de roles, y del talento individual. Mientras más diversidad y visibilidad de las autoras, más polifacético será el discurso y más heterogénea y evidente su identidad, y por consiguiente, más acertada e inclusiva la imagen de la mujer dentro de la ciencia ficción y la fantasía cubana. Y es esa una diversidad a la que, finalizando la segunda década del siglo XXI, aún aspiramos.

## Referencias

AGUIAR, R. "Ciencia ficción cubana escrita por mujeres I Parte." **Qubit, Revista digital y postgeográfica de literatura y pensamiento ciberpunk**. No.44, 2010. Disponible en: [http://scholarcommons.usf.edu/scifistud\\_pub/44/](http://scholarcommons.usf.edu/scifistud_pub/44/). Accedido en 10 de mayo de 2014.

\_\_\_\_\_. "Ciencia ficción cubana escrita por mujeres II Parte". **Qubit, Revista digital y postgeográfica de literatura y pensamiento ciberpunk**. No.45, 2010. Disponible en: [http://scholarcommons.usf.edu/scifistud\\_pub/45/](http://scholarcommons.usf.edu/scifistud_pub/45/). Accedido en 12 de mayo de 2014.

\_\_\_\_\_. "Ciencia ficción cubana escrita por mujeres III Parte". En **Qubit, Revista digital y postgeográfica de literatura y pensamiento ciberpunk**. No.46, 2010. Disponible en: [http://scholarcommons.usf.edu/scifistud\\_pub/46/](http://scholarcommons.usf.edu/scifistud_pub/46/). Accedido en 12 de mayo de 2014.

\_\_\_\_\_. “Cartografía de la ciencia ficción escrita por mujeres en Cuba”. **Revista Itsmo**. No.23 Julio-Diciembre, 2011. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n23/articulos/06.html>. Accedido en 12 de agosto de 2014.

\_\_\_\_\_. “Sobre una deuda”. **Prólogo de Deuda temporal**. Antología de narradoras cubanas de ciencia ficción. La Habana: Colección Sureditores, 2015.

ALVAREZ, Y. “La Manzana de Eva”. **Isliada, Literatura Cubana contemporánea**. Disponible en: <http://www.isliada.org/ciencia-ficcion/2011/09/la-manzana-de-eva/>. Accedido en 15 de enero de 2014.

\_\_\_\_\_. “Carne y pescado”. **Deuda temporal. Antología de narradoras cubanas de ciencia ficción**. La Habana: Colección Sureditores, 2015.

\_\_\_\_\_. “Comic”. **Hijos de Korad**. Selección de Elaine Vilar. La Habana: Colección Ámbar. Editorial Gente Nueva, 2013.

BOURGEOIS, R.E. **Bosque**. La Habana: Editorial Gente Nueva, 2006.

\_\_\_\_\_. **La puerta al Mar Cuántico**. La Habana: Editorial Gente Nueva, 2008.

CAPOTE, Z. “Entre la verdad y la incertidumbre. Autobiografía y relaciones de poder entre los géneros”. **La Letra del Escriba**. No. 73. Septiembre-Octubre, 2008. <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n73/articulo-1.html>. Accedido en 9 junio 2010.

CHAVIANO, D. Los mundos que amo. La Habana: Ediciones Unión, 1980.

\_\_\_\_\_. **Amoroso planeta**. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

\_\_\_\_\_. **Historias de hadas para adultos**. La Habana: Letras Cubanas, 1986.

\_\_\_\_\_. **Fabulas de una abuela extraterrestre**. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

CASTRO, L. B. **Las Herederas Estelares de la Pequeña Lulú**. Digital. Disponible en: <http://cfm.mx/?cve=12:08>. Accedido en 13 de junio 2014.

CLENTON, R. **Expedición Unión Tierra**. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

DAMIÁN, G. “Quizás quiso decir: escritores mexicanos”. Escritoras de literatura fantástica y ciencia ficción mexicana”. Reprint. **Revista Digital Universitaria**, Volumen 13, Número 2. México: UNAM, 2012. Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.13/num2/art18/art18.pdf>. Accedido en 9 de agosto de 2014.

DE LA TORRE, J. “La ciencia ficción en Cuba y la etapa del Quinquenio Gris”. 2012. **Isliada, Literatura Cubana contemporánea**. Disponible en: <http://www.isliada.org/ensayo/2012/12/la-ciencia-ficcion-en-cuba-y-la-etapa-del-quinquenio-gris/>. Accedido en 14 enero 2013.

DE ROJAS, A. **Espiral. Premio David de Ciencia ficción 1980**. La Habana: Ediciones Unión, 1981.

\_\_\_\_\_. **Una leyenda del futuro**. La Habana: Letras Cubanas, 1985.

\_\_\_\_\_. **El año 200**. La Habana: Letras Cubanas, 1990.

DÍAZ, E. **Hablando de fantasmas y mucho más**. La Habana: Letras Cubanas, 2011.

ENCINOSA, M. **Sol Negro, Crónicas de Sotrequin**. La Habana: Editorial Extramuros, 2000.

\_\_\_\_\_. **Niños de Neón**. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sol Negro: la Guerra sin ti**. La Habana: Letras Cubanas, 2012.

ENRIQUEZ, A. “Mujeres y Literatura fantástica: los caminos de(l) género”. 2005. **La isla y las estrellas: el ensayo y la crítica de ciencia ficción en Cuba**. Digital. Selección y prólogo de Rinaldo Acosta. Editorial Cubaliteraria, 2015.

\_\_\_\_\_. **Nada que declarar y otros relatos breves**. Sevilla: Guantanamera, 2016.

\_\_\_\_\_. “Nada que declarar”. **Secretos del Futuro, cuentos cubanos de fantasía y ciencia ficción**. Selección de Juan Pablo Noroña y Ricardo Acevedo. Prólogo de Raúl Aguiar. Santa Clara: Editorial Sed de Belleza, 2005.

ESTRADA, R. **Trenco**. La Habana: Letras Cubanas, 1986.

FERNÁNDEZ, O. “Dágame”. **Aventuras Insólitas**. La Habana: Letras cubanas, 1991.

\_\_\_\_\_. “Niña del Arpa”. **Espacios en la isla**. Colección 50 aniversario del triunfo de la Revolución. La Habana: Letras Cubanas, 2008.

GARCÍA, A. “Darka”. **Astronomía se escribe con G**. Selección de cuentos de ciencia ficción de la revista Juventud Técnica. La Habana: Letras Cubanas, 1989.

GARCÍA, O. Y. **Espacio narrativo y escritura femenina**. Santiago de Cuba: Colección Mariposa Estudios, Editorial Oriente, 2010.

GRIFFITH, N. **The New Aliens of Science Fiction**. 1994. Disponible en: <http://nicolagriffith.com/web.html>. Accedido en 7 de septiembre, 2014.

GALA, L. **Aitana**. La Habana: Editorial Gente Nueva, 2010.

GONZÁLEZ, M. “Distopías en el ciberpunk cubano: CH, Ofidia y Habana Underguater”. **La isla y las estrellas: el ensayo y la crítica de ciencia ficción en Cuba**. Digital. Editorial Cubaliteraria, 2015.

\_\_\_\_\_. Sobre los nerds y otras criaturas mitológicas. Sevilla: Editorial Guantanamera, 2016.

HENRIQUEZ, B. “Solo Marta”. **Por El Atajo**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1991.

HERNÁNDEZ, H. **Mujeres en crisis: Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa**. La Habana: Ediciones Acuario, 2011.

HERNÁNDEZ, V. “Deja Vu”. **Nova de Cuarzo**. La Habana: Ediciones Extramuros, 1999.

\_\_\_\_\_. “Semiótica para Lobos”. **Hipernova**. La Habana: Letras Cubanas, 2003.

JIMÉNEZ, Z. “¿Qué es el fantástico femenino?: Nuevo apartado para el género fantástico”. **El Fantástico Femenino en España y América**. Reprint. San Juan: Editorial UPR, 2001.

LARA, R. “Mujer, feminismo y ciencia-ficción”. **Página Abierta**. N. 162, septiembre, 2005. Disponible en: <http://www.pensamientocritico.org/raflar0905.htm>. Accedido en 9 de diciembre, 2013.

LAGE, J. E. “Claudi@”. **Los ojos de fuego verde**. La Habana: Casa Editora Abril, 2003.

LIMA, C; SERRET, A. **Espacio Abierto**. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

LIZÁRRAGA, F. **Beatrice**. Premio David de ciencia ficción 1981. La Habana: Ediciones Unión, 1982.

LLANAS, M. E. “La reja”. 1965. **Espacios en la isla**. Colección 50 aniversario del triunfo de la Revolución. La Habana: Letras Cubanas, 2008.

\_\_\_\_\_. **Casi todo**. La Habana: Ediciones Unión, 2007.

MCALLISTER, R. “Imaginación chamánica en Fábulas de una abuela extraterrestre”. 2004. Disponible en: <http://www.dainachaviano.com/paper.aspx?id=1>. Accedido en 15 de agosto 2014.

MOND, F. **Krónicas Koradianas**. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

MOTA, J. E. **Bajo Presión**. La Habana: Editorial Gente Nueva, 2007.

\_\_\_\_\_. **Algunos recuerdos que valen la pena**. La Habana: Casa Editora Abril, 2009.

MOURDOSH, D. “Muñequita Karla”. Digital. **Revista Korad**. No. 8. Enero-Marzo. 2012.

ORDÁZ, N. D. **Entremundos**. La Habana: Editorial Gente Nueva, 2007.

PÉREZ, J. “Luisa”. **Juegos Planetarios**. Selección y prólogo de Juan Carlos Reloba. La Habana: Gente Nueva, 1983.

PICART, G. **La poza del ángel**. La Habana: Colección Pinos nuevos, Letras Cubanas, 1992.

\_\_\_\_\_. “Ventana frente al mar”. **Oil on canvas**. La Habana: Letras Cubanas, 2008.

PORBEN, P. P. “Fotonovela, ciencia ficción y Revolución en Los mundos que amo, de Daína Chaviano.” Digital. **Revista Iberoamericana**, Vol. LXXVIII, Núms. 238-239, Enero-Junio 2012.

PORTALES, Y. S. “En busca de Estraven”. **La isla y las estrellas: el ensayo y la crítica de ciencia ficción en Cuba**. Digital. Selección y prólogo de Rinaldo Acosta. Editorial Cubaliteraria, 2015.

ROBLES, L. “Las otras: feminismo, teoría Queer y escritoras de literatura fantástica.” 2008. **Fantástikas**. 28 de octubre de 2008. Disponible en: <http://escritorasfantastikas.blogspot.com>. Accedido en 9 de agosto de 2011.

\_\_\_\_\_. “Mujeres y ciencia ficción”. 2000. **Fantástikas**. 13 de septiembre de 2008. Disponible en:



<http://escritorasfantastikas.blogspot.com/2008/09/mujeres-y-ciencia-ficcin.html>. Accedido en 9 de agosto de 2011.

ROMÁN, N. V. **Universo de la ciencia ficción cubana**. La Habana: Ediciones Extramuros, 2005.

RUSS, J. **The image of women of Science Fiction**. Reprint. Warner Modular Publications, 1970.

SÁNCHEZ, J. M. “Historia de Gladiadores” y “Ella vendrá de nuevo”. **Timshel**, La Habana: Ediciones Unión, 1989.

\_\_\_\_\_. “Roles de la mujer en la ciencia ficción”. Reprint. **Galaxia**. N° 11. Madrid: Ediciones Equipo Sirius S.A, 2004.

SERRET, A. “Daína”. **Un día de otro planeta**. La Habana : Letras Cubanas, 1986.

UZIN, M. E. “Murmulllos femeninos en la ciencia-ficción argentina. Problemas de gender y genre.” Reprint. **Revista Iberoamericana**. Vol. LXXVIII, Núms. 238-239, Enero-Junio 2012.

VERA, M. F. **El Mago del futuro**. La Habana: Ediciones Unión, 1989.

VICTORIA, S. **El inicio del cuento**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ciudad en Red**. La Habana: Colección Ámbar, Gente Nueva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Abril**. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza, 2014.

\_\_\_\_\_. “Ellas como ellos y viceversa.” **Disparo en Red**. N° 24. Publicación digital. Agosto, 2006. Disponible en: [http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1196&context=scifistud\\_pub](http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1196&context=scifistud_pub). Accedido en 10 de septiembre, 2014.

VICENTE, I. “Proyecto de grado”. **Recurso Extremo**. Selección de cuentos del concurso juventud técnica (1985-1986). La Habana: Casa Editora Abril, 1988.

\_\_\_\_\_. “Tocado femenino”. **Astronomía se escribe con G**. Selección de cuentos del concurso juventud técnica (1987-1988). La Habana: Letras Cubanas, 1989.

TAMAYO, E. **Sospecha de asesinato**. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

VILAR, E. “Los mundos que amo”. 2008. **La Voz de Alnader**. Año II N°5. Boletín electrónico, 2008.

\_\_\_\_\_. **Al límite de los olivos**. La Habana: Ediciones Extramuros, 2009.

\_\_\_\_\_. **Salomé**. La Habana: Casa Editora Abril, 2013.

\_\_\_\_\_. “La semilla de Shiram”. **Axis Mundis**. La Habana: Colección Ámbar, Editorial Gente Nueva, 2011.

\_\_\_\_\_. “El hambre y la bestia”. **Hijos de Korad**. La Habana: Colección Ámbar, Editorial Gente Nueva, 2013.

YAÑEZ, M. **Cubanas a capítulo**. Segunda temporada. La Habana: Letras Cubana, 2012.

\_\_\_\_\_. “Y entonces la mujer de Lot miró...”. **Estatuas de Sal**: cuentistas cubanas contemporáneas. 1996. Segunda Edición. La Habana: Ediciones Unión, 2008.

YOSS. “Crónicas del mañana”. **Crónicas del mañana**. 50 años de cuentos cubanos de ciencia ficción. La Habana: Letras Cubanas, 2008.

\_\_\_\_\_. **Se alquila un planeta**. Madrid: Editorial Equipo Sirius, 2001.

\_\_\_\_\_. **Pluma de León**. La Habana: Letras cubana, 2008.



## Mulheres Gordas no cinema de comédia: Por que rimos delas?

## Mujeres gordas en el cine cómico: ¿Por qué nos reímos de ellas?

## Fat Women in Comedy Films: Why Do We Laugh at Them?

Ariane Domene de Moraes<sup>1</sup>

### Resumo

O artigo analisa a representação de mulheres gordas no cinema de comédia, destacando como esses corpos são utilizados para gerar humor e por que rimos deles. Tendo como referencial teórico os estudiosos Jerry Palmer, Flávia Seligman, Steve Neale e Frank Krutnik, foi explorado o conceito de comédia e suas convenções. Na qual o riso é o principal balizador de sucesso. Além disso, com a análise do filme *Missão Madrinha de Casamento* (*Bridesmaids*, 2011), que a atriz Melissa McCarthy é destaque, foi verificado que as comédias utilizam o mecanismo de ridicularização e a quebra de expectativa para geração do cômico. Mecânicas que reforçam estereótipos femininos e corporais que existem em nossa sociedade, promovem o preconceito contra esse corpo e reafirmam o padrão corporal magro como ideal.

**Palavras-chave:** Mulheres gordas. Cinema. Comédia.

### Resumén

El artículo analiza la representación de las mujeres gordas en las películas de comedia, destacando cómo se utilizan estos cuerpos para generar humor y por qué nos reímos de ellos. Tomando como referencias teóricas a los académicos Jerry Palmer, Flávia Seligman, Steve Neale y Frank Krutnik, se explora el concepto de comedia y sus convenciones. En ellas, la risa es el principal faro del éxito. Además, mediante el análisis de la película *La Boda De Mi Mejor Amiga* (*Bridesmaids*, 2011), protagonizada por la actriz Melissa McCarthy, se observó que las comedias utilizan el mecanismo del ridículo y la ruptura de expectativas para generar comicidad. Estos mecanismos refuerzan los estereotipos femeninos y corporales que existen en nuestra sociedad, promueven los prejuicios contra este cuerpo y reafirman el estándar de cuerpo delgado como ideal.

**Palabras clave:** Mujeres Gordas. Cine. Comedia.

### Abstract

The article analyzes the representation of fat women in comedy films, highlighting how these bodies are used to generate humor and why we laugh at them. Drawing on the theoretical framework of scholars Jerry Palmer, Flávia Seligman, Steve Neale, and Frank Krutnik, the concept of comedy and its conventions were explored, where laughter is the main measure of success. Additionally, through the analysis of the film *Bridesmaids* (2011), in which actress Melissa McCarthy stands out, it was observed that comedies use mechanisms of ridicule and the breaking of expectations to generate humor. These mechanisms reinforce feminine and body stereotypes that exist in our society, promote prejudice against these bodies, and reaffirm the thin body as the ideal standard.

<sup>1</sup> Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo. Aluna especial do curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. Analista Pleno de Planejamento CRM.

**Keywords:** Fat Women Cinema. Comedy.

## Introdução

O cinema, desde sua criação, tem sido um espelho da sociedade, refletindo e moldando percepções culturais e sociais. Entre os diversos gêneros cinematográficos, a comédia se destaca por sua capacidade de abordar questões sociais complexas de maneira leve e acessível. Historicamente, o gênero comédia tem suas raízes teatro, que por sua vez tem seu surgimento nos festivais gregos antigos dedicados ao deus Dionísio. Esse espírito de celebração e humor evoluiu, influenciando profundamente o teatro e, posteriormente, o cinema.

Neste contexto, ao observar os motivos do cômico nas comédias de cinema, a representação de corpos gordos emerge como um tema de estudo relevante. Já que esse gênero, muitas vezes, utiliza o corpo gordo como um elemento cômico, o que carrega implicações significativas sobre a percepção social e cultural. E as mulheres por sofrerem pressões estéticas referente a padrões de beleza, que variam de conforme a moralidade e normas sociais de cada época, merecem destaque para a análise.

Dessa forma, o presente artigo se propõe a entender quais motivos levam o telespectador rir ao ver um corpo feminino gordo nos filmes de comédia. Parte-se do referencial teórico que inclui contribuições de estudiosos como: Jerry Palmer, com seu livro *Taking Humour Seriously* (1993), no qual conceitua o riso e o humor; Flávia Seligman, com o artigo *O ar da graça: a comédia norte-americana dos anos 20 e 30* (2006) e a obra *Popular film and television comedy* (1990) de Steve Neale e Frank Krutnik, que trazem uma visão sobre o gênero da comédia no cinema.

E então, buscando verificar como o mecanismo de geração do riso é aplicado em filmes de comédias hollywoodianos que usam os corpos gordos femininos como pilar cômico, foi feita a análise de como a imagem da atriz Melissa McCarthy foi trabalhada na comédia *Bridesmaids* (2011), de Paul Feig.

O artigo explorará, portanto, quais são as convenções do gênero da comédia no cinema, tendo um aprofundamento na geração do riso. Ressalta-se assim, como os corpos gordos femininos são retratados para gerar o cômico nos filmes, proporcionando uma visão crítica sobre como as representações do corpo feminino gordo estão em volta de questões sociais mais complexas, principalmente o preconceito contra um corpo que não é considerado dentro do padrão de beleza aceito socialmente.

## A Comédia

O surgimento da comédia está entrelaçado com a história do teatro, que tem suas raízes

nas práticas e rituais gregos. Historicamente, a arte dramática surgiu nos festivais gregos antigos dedicados a Dionísio, uma divindade ligada não só à fertilidade e sexualidade, mas também ao terror e à morte. Durante essas festas, não existia distinção entre os participantes, todos compartilhavam da mesma celebração. Contudo, com o tempo, surgiu uma divisão entre rituais e performances narrativas, marcando o início do teatro como conhecemos, com atores representando papéis ficcionais diante de um público (AMARAL, 2018).

A ligação da comédia com os festivais é um tema recorrente na sua evolução. Dado que o gênero preservou aspectos desses festivais, incorporando humor, trocadilhos e equívocos, geralmente culminando em finais felizes.

Para Suzane Langer a comédia imita o ritmo da vida, fluindo entre a fortuna e o infortúnio com uma perspectiva voltada para a vida, em vez da morte. Segundo ela, a comédia utiliza a esperteza, a sorte e uma aceitação filosófica das adversidades, refletindo a visão de que não há triunfos ou perdas permanentes fora da tragédia (AMARAL, 2018).

A comédia, portanto, é vista não apenas como entretenimento, mas como uma forma de arte que celebra a resiliência e a capacidade humana de persistir, apesar das dificuldades. Ela surge espontaneamente em ritos de celebração da vida e cria finais felizes que refletem um equilíbrio, mesmo diante de desafios. Segundo Jerry Palmer, “A comédia, em geral, retrata situações dolorosas – que em outros gêneros seriam bastante sérias – sem danos, sem dores, um lugar com regras próprias que permite inclusive uma lógica do absurdo” (1987 apud AMARAL, 2018).

Por outro lado, articulando o surgimento da comédia com o cinema, Flávia Seligman (2006) aponta que durante a primeira metade do século XX, os Estados Unidos estavam passando pelo processo de industrialização, o que marcou a formação de uma sociedade urbana. Nesse contexto, o cinema surgiu como um meio de comunicação de massa, sendo a comédia norte-americana feita para agradar ao público mais carente nos momentos de descontração, já que ele não tinha acesso aos outros tipos de artes consideradas de classes mais ricas como óperas e teatros refinados. Reafirmando essa ideia, Steve Neale e Frank Krutnik dizem que “a comédia foi durante séculos o gênero mais apropriado para representar a vida, não das classes dominantes, daqueles com amplo poder, mas das classes “média” e “inferior” da sociedade” (1990, p. 11), já que os assuntos tratados nos primeiros anos do cinema era a vida de trabalhadores que usavam os filmes para rir de si mesmos.

Dessa forma, essa comédia continha um humor acessível, servindo como um reflexo social para as massas. Seligman discorre sobre o conteúdo dessa comédia, dizendo que:

O humor cotidiano e contemporâneo, a ironia e a galhofa com os costumes da sociedade, a anarquia e o humor corporal são alguns elementos que nos remetem aos primeiros filmes cômicos, atualmente somando com elementos e piadas

abordando a sexualidade. (SELIGMAN, 2006, p.9)

Seguindo esse pensamento, “uma comédia não é apenas “leve” e “divertida”, é marcada também por um “final feliz” e pela sua preocupação com a representação da “vida quotidiana” (NEALE, KRUTNIK, 1990, p. 11), logo, consegue-se identificar convenções presentes no gênero. Tendo como características principais, na visão dos autores, o final feliz e o riso, que também possuem sua origem no teatro:

Muitas dessas teorias, definições e formas teatrais têm suas raízes na Poética de Aristóteles e na teoria e prática neoclássica do período pós-renascentista (que tomou emprestado de Aristóteles e reelaborou e refinou suas ideias e formulações). Teoria neoclássica, baseado como estava em um meio cultural aristocrático, e preocupado em emular os princípios estabelecidos na Poética, tendeu a erigir uma distinção entre alta e baixa comédia, e a promover a importância das considerações narrativas em geral, e o critério de um final feliz em particular. Tendia, como corolário, a minimizar ou denegrir as formas não narrativas de comédia e a importância do critério do riso. (NEALE; KRUTNIK, 1990, p. 14)

Ainda conforme os autores, nem sempre o final feliz e o riso estão juntos nas narrativas de comédias. Para existir um final feliz é necessário que se tenha um contexto e esse desfecho é restrito a uma forma. Já o riso pode-se aplicar tanto a formas narrativas, quanto não narrativas (1990). Portanto, o final feliz e o riso demonstram que as características dos festivais gregos antigos ainda estão presentes no gênero de comédia, seja no teatro ou no cinema. Sendo o cinema um espaço de entretenimento na sociedade que retrata aspectos do cotidiano para causar uma aproximação com o telespectador.

## **O Riso**

A comédia, frequentemente percebida e analisada como um gênero de fácil apreciação, destaca-se por sua conexão intrínseca com o contexto histórico e cultural em que é produzida. Esse vínculo com o tempo e lugar específicos facilita a identificação e a aceitação do público, essenciais para que o texto cômico alcance sua plenitude. A interação com o público é crucial na comédia e é a partir do riso, da gargalhada e da compreensão que se mede sua eficácia e aceitação (SELIGMAN, 2006).

Para Jerry Palmer, o riso, em sua complexidade, transcende a mera expressão de alegria e ocupa um lugar significativo nas interações sociais e na própria constituição das sociedades (p. 131). Assim, para entender o riso é fundamental considerá-lo no seu contexto social, o reconhecendo como uma ferramenta de comunicação.

Ainda segundo o autor, hoje, o riso pode coexistir em uma sociedade com uma serenidade

mais profunda. Dado que ela consegue fazer a distinção do que é engraçado ou sério (1994, p. 131). O riso, nesse sentido, é frequentemente confinado a situações específicas ou a eventos claramente identificados como cômicos, como piadas ou comédias.

Nesse contexto, “a insensibilidade momentânea gera o riso, e é nesse instante, pavimentado de um afastamento, a partir de uma perspectiva de fora para dentro do “problema”, que o riso vai ser efetivado” (CANEVER, 2022, p.19). Logo, o receptor da mensagem precisa se afastar para identificar o que se deve ou não ser problematizado, bem como, entender se o contexto é apropriado para a geração do riso.

No caso dos filmes de comédia, pode-se entender que eles são eventos que possuem características cômicas como convenção, sendo assim, um lugar onde o riso é permitido. Além disso, com o objetivo de rir ao assistir uma comédia, é preciso que o telespectador se distancie de possíveis problemas e questionamentos referentes aos temas tratados, com a finalidade de não interferir no efeito cômico proposto pela obra.

Por outro lado, além de realizar um afastamento sobre as questões problematizadoras que envolvem o riso, é importante destacar que ele está relacionado com o que é considerado ridículo. Segundo Seligman, “o riso consiste também em uma certa catarse e implica em reconhecer o ridículo. Mais ainda, em reconhecer-se no ridículo, achando graça de situações que, vistas sem a sátira ou a paródia poderiam ser tachadas de trágicas” (2006, p.2). Além disso, para Neale e Krutnik “o lugar do absurdo e do ridículo pode ser a mente (na forma de ignorância, imprudência, credulidade, a prática de um erro ou engano) ou o corpo (na forma de feiura, deformidade, roupas mal ajustadas ou inadequadas, e assim por diante)” (1994, p. 66).

Diante dos conceitos apresentados sobre riso, quando observados os filmes de comédia, a graça está em reconhecer-se nas situações apresentadas, que na maioria das vezes retratam a vida cotidiana, mas também, essa ação pode ocorrer quando o que está sendo apresentado é colocado como inferior e ridículo.

### **Por que rimos dos corpos gordos?**

Seguindo a linha de raciocínio em que o riso pode ser gerado pelo que é considerado ridículo, a comédia explora a noção de falhas e defeitos humanos, que variam conforme a moralidade e as normas sociais de cada época e cultura. Estes defeitos, quando apresentados na comédia, devem ser leves e sem consequências sérias para os personagens ou para a sociedade a que pertencem, pois, o objetivo é provocar riso, não piedade ou tristeza (SELIGMAN, 2006).

Acerca disso, o sentido de defeito que se pretende trabalhar é a questão estética corporal, na qual essa “falha” deve ser entendida como algo que foge do que é considerado belo. Conforme

Natan Canever, sobre os padrões estéticos, “a ideia de feiura, no entanto, é definida a partir da discrepância e do distanciamento cronológico e cultural de variados povos, uma vez que estes vão construir padrões estéticos divergentes, mas que sobretudo assemelham-se consigo mesmos” (2022, p. 7).

Em consequência dessa divisão do que é belo e feio, ao analisar os enredos dos filmes de comédia, é bastante comum que tenham personagens com corpos gordos. Estes corpos são colocados como “feios” já que estão fora do padrão estético ideal considerado na sociedade atual, ideia defendida por Canever quando reforça que “o corpo gordo é inserido como algo grotesco ou aquilo que se opõe a um padrão estético vigente no ocidente nas primeiras décadas do século XX” (2022, p. 7).

Buscando uma perspectiva histórica de quando o corpo gordo passou a ser considerado não belo, tem-se que com o avanço da tecnologia e a reprodução de imagens através da publicidade nos meios de comunicação, esse tipo de corpo que antes era admirado passou a ser sinônimo de algo não saudável. Conforme a historiadora Denise Bernuzzi De Sant’Anna “a obesidade resultava, segundo boa parte da propaganda, do acúmulo de impurezas no organismo, do mau funcionamento dos intestinos, sendo responsáveis por comprimir o coração” (2016, p. 72), fato que estimulou mulheres a terem medo do ganho de peso. Além disso, seguindo os pensamentos da autora, essa propaganda foi responsável por divulgar maneiras de emagrecer, colocando a imagem de magreza como algo bom para saúde (2016).

Portando, analisa-se que o corpo gordo foi colocado como algo a ser evitado e que o corpo magro seria o ideal, principalmente para as mulheres. Os filmes de comédia trabalham a ideia de que personagens com esses corpos são dignas de riso, por que “essas reflexões fazem correlação direta com a ideia da comicidade ligada a uma quebra brusca de sentidos estáticos e expectativas a serem sanadas” (CANEVER, 2022, p. 8). Então, ri-se porque existe uma quebra de expectativa, pois, o telespectador espera que as personagens tenham um corpo magro, o que está dentro do padrão corporal aceito. Além disso, existe uma percepção de que “quem ri considera-se superior àquele de quem está rindo, pois vê no outro um defeito que não possui. Por isto, o herói cômico que provoca o riso é considerado um indivíduo abaixo da média, inferior” (SELIGMAN, 2006, p. 2) reforçando assim, o preconceito com o corpo gordo, além do machismo quando focado no público feminino.

Enquanto os homens gordos são frequentemente retratados como bons pares românticos, por serem doces e afetuosos, inteligentes e bons provedores, de tão boa personalidade que as mulheres se sentem atraídas por eles, a mulher gorda por outro lado, é frequentemente dessexualizada. O que reflete a ideologia patriarcal do cinema hollywoodiano, que objetifica o corpo



feminino para o prazer masculino, ideia explicada a seguir.

### **Mulheres gordas no cinema: Melissa McCarthy**

Tendo em vista os conceitos apresentados até aqui, pode-se notar que o cômico nos filmes de comédia surge quando as personagens agem ou são representadas de maneira a quebrar as expectativas, mas também, quando seus atos e aparências são ridicularizados.

Além disso, as mulheres são alvo desse movimento já que são utilizadas em papéis que exploram e satirizam seus corpos. O que pode ser correlacionado com o pensamento de Elisabeth Ann Kaplan, em sua obra *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera* publicado em 1995, na qual ela diz que no cinema “para a mulher, ao contrário, são dadas apenas figuras vitimizadas e impotentes que, longe de serem perfeitas, ainda reforçam um sentimento básico preexistente de inutilidade” (p. 50). A autora afirma que o cinema hollywoodiano é carregado por uma ideologia patriarcal que constrói a imagem da mulher refletindo as necessidades e desejos patriarcais.

Nesse caso, no cinema de comédia que está inserido em uma sociedade patriarcal, a figura de personagens femininas com corpos gordos é utilizada para a geração do riso, dado que representa o que não é considerado atraente por esse sistema que reflete os desejos masculinos. Fato defendido por Kaplan.

Dominante, o cinema feito em Hollywood é construído de acordo com o inconsciente patriarcal; as narrativas dos filmes são organizadas por meio de linguagem e discursos masculinos que se paralelizam ao discurso do inconsciente. No cinema, as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham as críticas sociológicas, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino (1995, pp. 52-53).

Com isso, buscando verificar como esse mecanismo de geração do riso por meio de corpos gordos femininos é aplicado em filmes hollywoodianos, será feita a análise de como a imagem da atriz Melissa McCarthy foi trabalhada na comédia *Bridesmaids*.

Melissa McCarthy tem um papel significativo no cinema de comédia, destacando-se por sua habilidade em interpretar personagens femininas fortes e cômicas que frequentemente desafiam estereótipos convencionais de gênero e classe. Ela é conhecida por sua capacidade de realizar comédia física, insultos improvisados e humor escatológico, tornando-se sinônimo de uma recente onda de comédias centradas nas mulheres em Hollywood. A atriz alcançou fama global com o papel de destaque em *Bridesmaids*, que lhe rendeu uma indicação ao Oscar e estabeleceu uma parceria criativa contínua com o diretor Paul Feig. Ela continuou com papéis principais em filmes como *Identity thief* (2013) e *The heat* (2013), e mais tarde em *Spy* (2015) e *Ghostbusters* (2016). Suas personagens frequentemente exploram e subvertem normas de feminilidade controlada e classe média, exibindo

uma persona que combina elementos de classe trabalhadora, masculinização e corpulência. (FRANCES SMITH, 2018, p. 231)

O filme, estreado em 2011 e com direção de Paul Feig, conta a história de Lilian (Maya Rudolph) que vai se casar e convida sua amiga Annie (Kristen Wiig) para ser sua madrinha. Ela quer ajudar a amiga com o casamento, porém, logo conhece Helen (Rose Byrne), uma linda mulher e rica que quer ser a nova melhor amiga de Lilian. Esse fato causa ciúmes em Annie e leva as duas a disputar a proximidade da amiga, assim como o posto de organizadora do casamento e eventos. Annie tem diversas tentativas falhas de conseguir ajudar Lilian, levando-as a uma grande briga e um distanciamento. Porém, no final, Lilian tem uma crise e foge pouco antes da cerimônia, e precisa de Annie para ajudá-la. Assim as duas se reconciliam e voltam a ser amigas, tendo um final feliz.

No meio dessa trama, existem as personagens coadjuvantes que aparecem para dar apoio a história principal, e é então que Megan, irmã do noivo de Lilian surge. Megan é interpretada pela atriz Melissa McCarthy e possui um importante destaque no filme com suas aparições que causam risos e alívios cômicos para o enredo.

Dessa maneira, a primeira vez que a personagem Melissa aparece na comédia, já é possível notar como foi construída para gerar o cômico na obra. Lilian apresenta Megan para Annie durante a festa de noivado, e as duas ficam a sós por um momento. Megan, a irmã do noivo, começa a contar a história de como quebrou as pernas quando caiu de um navio, e que teve contato com um golfinho durante o acontecido. Ela mal deixa Annie falar, e por fim, pergunta se o senhor que está parado atrás de Annie é seu namorado, e quando Annie responde que não, ela diz “Quem bom por que eu vou subir nele como numa árvore”, com uma conotação sexual.

**Figura 1 – Primeira aparição de Megan**



Fonte: Adoro Cinema. Disponível em: disponível em: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-59830/fotos/detalhe/?cmediafile=19793668>.

Nesse primeiro momento, pode-se notar que a personagem está vestida com roupas consideradas masculinas, uma camisa e calça social (Figura 1). O que se repete em todas as cenas

em que aparece durante o filme, algo que contrasta com a vestimenta das outras personagens femininas, que sempre estão de saias ou vestidos, trajés considerados femininos. Além disso, a fala com conotação sexual, também é uma ação socialmente esperada por homens.

Sendo assim, neste primeiro exemplo, podemos empregar o cômico ao fato de que “o ponto de desconforto quebra um padrão do que se é esperado” (CANEVER, 2022, p. 7) já que não se é esperado que mulheres se vistam como homens e nem falem explicitamente sobre sexo. Além disso, o autor Frances Smith no seu artigo intitulado *Melissa McCarthy: Gender, Class and Body Politics in Contemporary US Comedy* (2018) publicado no livro *Women Do Genre in Film and Television*, explica que as personagens femininas gordas na comédia muitas vezes satirizam as expectativas de gênero. E esse travestismo literal ao vestir roupas associadas à masculinidade, como as de um *cowboy* ou de um palhaço, satiriza as exigências recatadas da feminilidade normativa, assim essas personagens questionam as normas de gênero enquanto provocam humor (2018).

Seguindo adiante na análise do longa-metragem, acontece a cena em que todas as madrinhas se reúnem para ir almoçar. Megan é a primeira a sair correndo na frente as amigas para entrar no restaurante, e quando todas estão sentadas à mesa, a personagem é a única que está usando o guardanapo como babador. Logo em seguida, todas vão para loja de vestido de noivas, e ao entrarem, Megan eructa, causando desconforto para as demais mulheres na sala. Até que todas começam a passar mal do estômago, tendo ânsia de vômito e dores de barriga. Megan tem uma reação exagerada perante as amigas, correndo para o banheiro e evacua na pia, fazendo um escândalo (Figura 2).

**Figura 2 – Megan no banheiro**



Fonte: Paul Feig/ Universal Studios

Nessa passagem, as duas atitudes representadas reforçam a ideia de que pessoas gordas são obcecadas por comida e quando comem se sujam porque comem demais. Além disso, as ações da personagem são exageradas quando se comparada com as demais mulheres magras em cena. Com isso, a comédia está reforçando estereótipos da sociedade, e colocando o corpo gordo como ridículo, o que é uma característica da comédia para que se tenha o riso. Segundo o pensamento de Neale e Krutnik “as pessoas são absurdas ou ridículas tanto na aparência quanto na fala ou ação:

por causa de expressão corporal ou facial, ou gesto, ou movimento, ou atividade física, ou vestimenta” (1990, p.12).

E por fim, uma passagem importante a ser destacada do filme, é quando as madrinhas estão no avião indo comemorar a despedida de solteira da noiva, Megan se senta ao lado de um homem que julga ser um policial disfarçado. Ela começa a insinuar que tem interesse sexual nele, até que, quando o homem vai ao banheiro, ela fica parada na frente do corredor do avião, o impedindo de passar com sua perna apoiada na parede, e chamando-o para fazer sexo com ela (Figura 3).

**Figura 3 – Megan impedindo a passagem com a perna**



Fonte: Paul Feig/ Universal Studios

Nesse episódio, as falas e atitudes empregadas fogem das convenções femininas, mas também, ao mostrar a flexibilidade de seu corpo, é causado um efeito cômico dado que não se espera que uma mulher com corpo gordo seja flexível. Assim, “para mulheres, então, o corpo gordo fornece o tipo de sinalização que Mills teoriza como um indicador da intenção cômica. Parafraseando Laura Mulvey, o corpo feminino gordo sinaliza sua 'condição de ser risível'” (SMITH, 2018, p. 226), sendo o corpo gordo em si empregado como uma ferramenta para indicar que a personagem deve ser objeto de riso.

## Conclusão

A comédia como uma arte que celebra a resiliência e a capacidade humana de persistir apesar das dificuldades, traz como enredo a vida cotidiana, servindo de espelho para o entretenimento do público. O gênero tem como convenção o final feliz e o riso, este último, sendo o medidor do sucesso e aceitação da comédia.

Com apoio do referencial teórico e a análise do caso específico do filme *Bridesmaids* (2011), a personagem Megan, interpretada por Melissa McCarthy, exemplifica como a comédia moderna ainda recorre a estereótipos corporais para gerar riso. Megan é frequentemente retratada através de ações e comportamentos que subvertem expectativas convencionais de feminilidade, utilizando

seu corpo gordo como um ponto focal para o humor.

As cenas em que a personagem age de maneira exagerada ou inesperada, gera o riso por trabalhar com ridicularização do corpo que não é considerado belo, fato que reforça os estereótipos femininos e corporais que existem em nossa sociedade, promovendo o preconceito contra esse corpo.

Portanto, o estudo da comédia continua a ser um terreno fértil para a exploração crítica da representação corporal feminina, dado que o gênero ainda possui um humor baseado na aparência física, o que reforça a pressão social recaída sobre as mulheres para obtenção de um padrão corporal estético magro que, muitas vezes, é irreal e impossível de ser alcançado.

## Referências

AMARAL, C. O. do. **O espaço-tempo da comédia romântica**. 2018. Instituto de artes e comunicação social Programa de Pós-Graduação em comunicação – Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, 2018.

CANEVER, N. **Hollywood 1920: O corpo e o cômico nas obras de Oliver Hardy e Stan Laurel**. 2022. História – Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESCS, Santa Catarina, 2022.

FRANCES, S. **Melissa McCarthy: Gender, Class and Body Politics in Contemporary US Comedy**. In: HARROD, Mary; PASZKIEWICZ, Katarzyna. *Women Do Genre in Film and Television*. 1ª edição. Nova Iorque: Routledge, 2018. p.222-240.

KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KRUTNIK, F.; NEALE, S. **Popular film and television comedy**. Londres: Routledge, 1990.

PALMER, J. **Taking Humour Seriously**. Londres: Routledge, 1994.

SANT' ANNA, D. B. **Gordos, magros e obesos: uma história do peso no Brasil**. São Paulo: Edição Liberdade, 2016.

SELIGMAN, Flávia. O ar da graça: a comédia norte-americana dos anos 20 e 30. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura**. São Cristovão, v. 8, n. 2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/eptic/article/view/277>. Acesso em: 1 de maio, 2024.

## Obras Audiovisuais/Filmes

**BRIDESMAIDS**. Direção: Paul Feig. Estados Unidos da América: Universal Studios, 2011. 125 min.



## As animações brasileiras como fontes da história nacional

## Las animaciones brasileñas como fuentes de la historia nacional

## Brazilian animations as sources of national history

João Pedro Felipe Silva<sup>1</sup>

### Resumo

Este trabalho propõe-se a analisar como os filmes de animação nacional podem assumir um caráter histórico e documental a partir da representação de elementos da história brasileira nessas obras. Para isso, escolheu-se analisar os longas-metragens “Café um dedo de prosa” e “Uma história de amor e fúria” a fim de compreender como estas produções representaram elementos da história nacional, através da união de características marcantes da animação com os gêneros cinematográficos documentário e romance.

**Palavras-chave:** Cinema de animação. Gêneros cinematográficos. História brasileira. Filme histórico.

### Resumen

Este trabajo pretende analizar cómo el cine de animación brasileño puede adquirir un carácter histórico y documental a través de la representación de elementos de la historia de Brasil en estas obras. Para ello, elegimos analizar los largometrajes «Café um dedo de prosa» y «Uma história de amor e fúria» con el fin de comprender cómo estas producciones representaron elementos de la historia brasileña combinando las llamativas características de la animación con los géneros cinematográficos documental y romántico.

**Palabras clave:** Cine de animación. Géneros cinematográficos. Historia de Brasil. Cine histórico.

### Abstract

This work aims to analyze how national animation films can take on a historical and documentary character based on the representation of elements of Brazilian history in these works. To this end, it was chosen to analyze the feature films “Café um dedo de prosa” and “Uma história de amor e furia” in order to understand how these productions represented elements of national history, through the union of striking characteristics of animation with the documentary and romance film genres.

**Keywords:** Animated film. Cinematographic genre. Brazilian history. Historical film.

### Introdução

Ao olharmos para a história do cinema de animação brasileiro, nos deparamos com diferentes obras produzidas com o uso das mais diversas técnicas, sejam elas de curta e longa

<sup>1</sup> Mestrando no PPG em Multimeios (Unicamp), graduado em Artes Visuais, atuou na coordenação e desenvolvimento de projetos de extensão universitária com os projetos Ciências e Arte nas Férias (CAF) e Visualidade Animada da 10 edição do programa Aluno-Artista. Participou da realização de oficinas e curtas de animação com estudantes da rede pública de ensino e comunidades indígenas com o Núcleo de Animação de Campinas (NCAC), colabora no projeto da LESMA, é membro da ABCA e do Nyama, grupo de profissionais negros ligados a animação.

duração ou séries para TV e *streaming*, contendo narrativas que se aproximam tanto do real quanto do imaginário.

Ao longo dessa trajetória, observamos o caráter experimental e ficcional presente nas iniciativas de artistas e animadores que buscavam ganhar visibilidade e reconhecimento do público nacional em meio a influência histórica de produções estrangeiras no dia a dia da sociedade brasileira, que comumente se caracterizavam pela presença massiva de conteúdos comerciais voltados para o imaginário infantil, humor e entretenimento (CARNEIRO, 2017; PACHECO, 2012).

Apesar dessa realidade ainda persistir, com a manutenção do controle estrangeiro sobre grandes redes de exibição e distribuição como as plataformas de *streaming*, há obras de animação que fogem dos padrões estabelecidos pelo senso comum e ampliam o entendimento acerca das possibilidades existentes no cinema de animação relacionadas ao público-alvo, a narrativa, a estética, ao conteúdo e ao intercâmbio com outros campos do cinema (PACHECO, 2012).

Entre as produções nacionais que possibilitam ampliar essa realidade, muitas vezes por meio (de iniciativas independentes, editais culturais, projetos institucionais e leis de incentivo, estão as crescentes indicações a prêmios em festivais nacionais e ao redor do mundo como *Torre* (2017), de Nádia Mangolini, *História de amor e fúria* (2013), de Luiz Bolognesi e *Lembrança do trem das onze* (2008), de Rogério Nunes.

A partir delas, temos contato com representações acerca da cultura e história nacional para além das simbologias, bastante difundidas tanto pelo olhar estrangeiro quanto pelos brasileiros, de um povo festeiro, cordial e marcado pelas belezas naturais como a Amazônia, explorando campos relacionados com o passado político nacional, aos conflitos populares e a regionalidade brasileira.

Neste cenário, considerando que as animações nacionais, assim como o cinema brasileiro, são importantes mecanismos de difusão e divulgação para além das fronteiras nacionais, pretende-se com esse trabalho analisar como a união da linguagem da animação com outros campos do cinema, possibilitou a representação da história nacional e fez com que essas obras adquirissem um caráter histórico no contexto artístico e cultural brasileiro atual (COSTA; SANTOS, 2008).

Para isso, escolheu-se analisar duas obras de longa-metragem de animação, *Café um dedo de prosa* (2014) e *Uma história de amor e fúria* (2013), esta última, citada anteriormente, pois, além de terem sido lançadas em um mesmo período histórico, possibilitam respectivamente visualizar como momentos da história nacional foram representados no diálogo entre a animação e os gêneros de documentário e romance.

### **Café um dedo de prosa**

Indexado como documentário animado, o longa-metragem *Café um dedo de prosa* apresenta um panorama histórico e cultural relacionado ao café, desde as suas origens árabes no Oriente Médio até a sua chegada em terras brasileiras no período colonial e a sua trajetória ao longo da história nacional.

Em meio as narrativas visuais desenvolvidas com o uso do desenho animado 2D realizado na mesa de luz, característicos das obras de Maurício Squarisi, é possível perceber a relação dos processos agrícolas com a formação cultural da sociedade brasileira, e a influência desse contexto para o surgimento de cidades do interior paulista como Campinas.

Além disso, são apresentados momentos como a vinda da corte real portuguesa de Dom João VI para o Brasil, a escravidão dos povos africanos, a transformação e o crescimento da cidade de Campinas, chamada de a “Princesa do Oeste”, e o desenvolvimento artístico e cultural patrocinado pelos barões do café como o Teatro Municipal de São Paulo, no qual ocorreu a Semana de Arte Moderna de 1922 com a presença de artistas como Mário de Andrade, Anita Malfatti e Oswald de Andrade.

Além disso, líderes, artistas, pensadores, escritores e sociólogos negros como Zumbi dos Palmares, José do Patrocínio, Luís Gama e André Rebouças por vezes pouco representados, ganham espaço ao longo da narrativa, assim como, figuras da região de Campinas, na qual o diretor da obra reside, entre elas, o maestro Carlos Gomes, que é lembrado pela atuação na luta dos negros em prol do processo de abolição.



Figura 1 – Frame sobre Luís Gama, de *Café um dedo de prosa*



Figura 2 – Frame sobre André Rebouças, de *Café um dedo de prosa*

Porém, indo além da apresentação de fatos ocorridos e de símbolos nacionais, por meio dos diálogos descontraídos entre os narradores Vera Holtz e Wandi Doratiotto, que se revezam ao longo da narrativa, são levantados questionamentos relacionados a sociedade da época, aos modelos econômicos adotados pelos cafeicultores a partir da escravidão e ao papel real de figuras como a princesa Isabel, responsável por assinar a abolição da escravidão e dos ingleses para o fim da



escravidão nas Américas.

### ***Uma história de amor e fúria***

Utilizando-se de elementos presentes no romance e na animação, o longa-metragem *Uma história de amor e fúria* apresenta vários momentos da história nacional brasileira, através das realidades vivenciadas por um homem que está vivo há 600 anos e que em diferentes momentos vivencia uma história de amor com várias versões de Janaína, sua amada.

Assim como observado por Julia Di Spagna (2020), a narrativa divide-se em 4 grandes momentos, que vão desde a chegada dos portugueses ao Brasil, em 1500, passando pela revolta da Balaiada, em 1800, a guerrilha contra a ditadura militar, em 1970, até chegar a uma possível realidade futura, em 2096, na qual a luta contra o monopólio da água é representada em meio a cidades e sociedades tecnológicas, fazendo com que o filme também tenha traços do gênero de ficção científica por mostrar possibilidades futuras para a realidade brasileira.



Figura 3 – Frame de *Uma história de amor e fúria*

Esses traços ficcionais se associam com o fantástico ao mostrarem o personagem principal sonhando com a profecia a qual estava predestinado a vivenciar ao longo dos séculos, tanto no começo da narrativa quando recebe um chamado de um líder indígena, quanto na parte final do filme em que se confronta com um ser maligno, resultado de todas as suas lutas anteriores. Essa profecia é lembrada a cada novo momento em que o protagonista morre e renasce na forma de um pássaro que sobrevoa os cenários conforme as épocas vão se passando.

Nessas passagens, os conflitos e revoltas populares que servem como pano de fundo para o romance do casal protagonista, ganham grande destaque na narrativa e possibilitam um maior entendimento acerca dos conflitos entre oprimidos e opressores durante os períodos da colonização, escravidão e ditadura militar, buscando mostrar o ponto de vista das minorias sociais. Assim como, ajudam a posicionar o personagem principal como uma espécie de herói épico que vai, ao longo dos séculos, lutando contra as injustiças apresentadas.

Além disso, o uso de um narrador-personagem, que hora se distancia das cenas narradas e

hora se coloca no papel central da trama, faz com que os espectadores possam se aproximar ainda mais das realidades narradas, sendo impactados pelos momentos de ação e, principalmente, por frases que possibilitam a reflexão sobre o tempo, a sociedade e a história brasileira.

## **Discussão**

A partir da breve análise inicial dos dois longas, percebe-se que os diretores, sejam por meio da narrativa ficcional ou pela representação mais próxima do documental, buscaram construir através de simbologias visuais e sonoras, realidades sobre o passado brasileiro relacionadas ao povo, aos símbolos regionais e às estruturas políticas, econômicas e culturais, sendo o período da escravidão representado em ambas as obras.

Ao representarem esses elementos, as obras possibilitam uma aproximação do público com o passado, fazendo com que elas se caracterizem por um caráter histórico. Segundo a ideia proposta por Robert A. Rosenstone (2010), filmes históricos são caracterizados por narrativas que tentam conscientemente recriar o passado.

Quer se desenrolem no presente ou no passado... Filmes são cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. São os meios pelo qual enorme parte da população entende os acontecimentos e constituições da história [...] Mesmo que os filmes históricos envolvam representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado mesmo que de forma sutil (ROSENSTONE, 2010, pp. 17-18).

Neste contexto, as animações, por serem elementos ricos em técnicas, gêneros, formatos e estilos que se destacam na cultura gráfica e visual em que habitamos, recebendo diversas influências socioculturais e reciprocamente, influenciando-as, podem ser importantes fontes de transmissão de noções sobre a história nacional, inclusive para as novas gerações (SERRA, 2017; NOGUEIRA, 2010).

Entende-se que as obras analisadas também podem assumir esse caráter histórico, pois, através das diferentes abordagens narrativas possíveis com o uso de metáforas e a união de diferentes elementos visuais e sonoros, podem construir formas mais assertivas, criativas e significantes sobre o mundo real e imaginário sociocultural, fugindo de modelos clássicos, para representar e ressignificar o entendimento sobre a cultura brasileira (SERRA, 2017; SERRA, 2011). Além disso, ao conectarem elementos do real e do subjetivo possibilitam, além do acesso às realidades visíveis, a visualização de dimensões psicológicas como os sentimentos interiores de uma pessoa, as ideias de um determinado grupo social e os acontecimentos presentes no imaginário coletivo e na memória nacional (SERRA, 2017).

Ao permitirem a rememoração de fatos, personagens regionais e passagens da história

cultural brasileira, essas obras possibilitam a ressignificação das visões praticadas por determinados grupos socioeconômicos de épocas passadas e que ainda podem se manter nas telas, trazendo diferentes olhares e questionamentos acerca das relações sociais, culturais, espaciais e temporais que dialogam com as lutas sociais, étnicas, políticas e de gênero da atualidade (FREIRE; SOARES, 2013).

O que fica claro no diálogo dos narradores de *Café um dedo de prosa*, no qual questiona-se o uso da mão-de-obra escrava no período colonial e os papéis sociais de figuras e grupos históricos, assim como, nas frases do protagonista em *História de amor e fúria* que diz em seu último ato, que “viver sem conhecer o passado é viver no escuro”.

Estes questionamentos, ressignificações e representações animadas, possibilitam uma reflexão acerca da cultura brasileira e dos sistemas simbólicos presentes nela e a criação de novas formas de representação de identidades regionais imaginadas e possíveis dentro de uma sociedade brasileira com constantes deslocamentos socioculturais, contradições e influências globais, mostrando que as identidades nacionais e locais estão em constante transformação e são construídas conforme o contato com o contexto sociocultural e representacional ao nosso redor (HALL, 2006).

Entende-se que, juntamente a este processo, a mediação realizada pelos profissionais durante o processo de criação, buscando referências históricas, relatos e a montagem de equipes formadas por artistas nacionais, também torna o processo mais autêntico e diversificado, pois, permitem que a liberdade criativa dos artistas, animadores e diretores independentes ultrapassem, muitas vezes, os limites impostos pelo mercado para trazerem mensagens e memórias significantes para o público brasileiro (FREIRE; SOARES, 2013).

Por serem obras produzidas, muitas vezes, de forma independente ou tratarem de temáticas pouco exploradas pelas grandes produtoras, a presença de incentivos governamentais e o apoio de instituições culturais, possibilitam a inclusão de temáticas menos privilegiadas e outras dimensões históricas e culturais presentes no cotidiano brasileiro, nos circuitos de cinema e plataformas audiovisuais digitais, contribuindo para a difusão dessas temáticas e levando-as ao conhecimento da população, em especial as novas gerações (SERRA, 2017).

Assim, as animações brasileiras que tratam da história nacional, dão oportunidade para que outras visões sobre o passado sejam alcançadas, sendo uma abordagem visual, sonora e criativa para se conhecer, debater e compreender o passado, sem que sejam necessariamente um espelho do que se passou, podendo criar experiências significantes sobre o mundo real e imaginário sociocultural nacional (ROSENSTONE, 2010; SERRA, 2017; SERRA, 2011).

Ao fazerem isso, assumem um caráter histórico e documental, fugindo do entendimento comum dessas obras, à medida que questionam a verdade histórica sobre a sociedade brasileira e promovem um debate acerca de visões existentes sobre determinado período, grupo étnico e região, tornando o olhar para passado mais acessível no presente, principalmente, de realidades que dialogam com os tempos atuais, mas que acabam, por vezes, tendo a sua história esquecida ao longo dos anos (ROSENSTONE, 2010; SERRA, 2017; SERRA, 2011).

### Considerações Finais

A partir da proposta principal do trabalho que buscou analisar as representações da história nacional presentes nas animações, *Café um dedo de prosa* e *Uma história de amor e fúria*, entende-se que essas obras ao representarem momentos da história brasileira como a chegada dos portugueses, o império brasileiro, a trajetória do café, a escravidão e a ditadura militar, assumiram um caráter histórico e documental, podendo se tornar fontes potentes de acesso à história nacional.

Ademais, por meio das imagens animadas e das narrações, foi possível o contato com personagens nacionais, por vezes pouco representados, à medida que foram explorados campos relacionados ao passado político nacional, aos conflitos populares, às estruturas econômicas, à regionalidade brasileira e a um futuro ainda desconhecido.

Dessa forma, espera-se que o trabalho possa contribuir para os estudos relacionados a animação, que crescem em diferentes áreas de conhecimento da sociedade brasileira, destacando a importância de analisar as narrativas animadas nacionais através dos conceitos e características específicas das animações e da relação com outros campos do cinema, das artes e da comunicação.

### Referências

CARNEIRO. G. **Os percursos da animação brasileira**. Um panorama da história da animação brasileira. Opinião: Itaú Cultural. 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/os-percursos-da-animacao-brasileira>. Acessos 24 em junho de 2024.

COSTA F.; SANTOS. R. S. **Imagens do Brasil: O Cinema Brasileiro e a Construção da Identidade Nacional**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Guarapuava – 29 a 31 de maio de 2008.

FREIRE, M.; SOARES, R. L. “História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção”. In: **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v. 10, n. 28, 2013. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/506>

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Stuart Hall; Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

NOGUEIRA, L. **Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos**. Covilhã (Portugal): Livros LabCom, 2010. 163p.

PACHECO, L. M. N. **Cinema De Animação Brasileiro: Análise Dos Fatores Inibidores**. TCC (Bacharel em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p.37, 2012. Disponível em: [https://issuu.com/bibliobelas/docs/lucia\\_marzano\\_tcc](https://issuu.com/bibliobelas/docs/lucia_marzano_tcc). Acesso em: 24 junho de 2024.

PENAFRIA, M. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009.

ROSENSTONE, R. A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SERRA, J. J. **A vida animada: (re)construções do mundo histórico através do documentário animado**. Campinas, SP. 2017.

\_\_\_\_\_. **O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação**. Campinas, SP. 2011.

SPAGNA, J. D. “Uma História de Amor e Fúria”: saiba como utilizar o filme no vestibular. Construindo repertório: **Guia do Estudante**, 2020. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/uma-historia-de-amor-e-furia-saiba-como-utilizar-o-filme-no-vestibular>. Acesso em 14 de junho de 2024.

### **Obras Audiovisuais/Filmes**

**CAFÉ** um Dedo de Prosa. Direção: Maurício Squarisi. Campinas. 2014. 72 min.

**UMA** História de Amor e Fúria. Direção: Luiz Bolognesi. Brasil: Buriti filmes, Gullane, Europa filmes. 2013. 74 min.



## Gêneros e intertextualidade em animações televisivas

## Género y intertextualidade en las animaciones televisivas

## Genres and intertextuality in television animations

Mairon Elme da Silva<sup>1</sup>

### Resumo

Com o objetivo de investigar as particularidades de gêneros dentro de séries animadas, este artigo busca comparar as definições de gênero apresentadas por Paul Wells para cinema de animação e por Anna Maria Balogh para programas ficcionais de televisão, bem como analisar suas intersecções através do seriado *Steven Universo* (Cartoon Network, 2013 – 2019). Além de comparar as especificidades do gênero diante de meios distintos, no caso, animação cinematográfica e ficção televisiva, procura-se observar como múltiplos gêneros podem ser encontrados e transformados dentro de séries animadas para televisão, através da noção de intertextualidade desenvolvida por Balogh.

**Palavras-chave:** Gênero. Intertextualidade. Animação. Televisão.

### Resumen

Con el objetivo de investigar las particularidades de los géneros dentro de las series de animación, este artículo pretende comparar las definiciones de género presentadas por Paul Wells para el cine de animación y por Anna Maria Balogh para los programas de ficción televisiva, así como analizar sus intersecciones a través de la serie *Steven Universo* (Cartoon Network, 2013 - 2019). Además de comparar las especificidades del género en diferentes medios, en este caso la animación cinematográfica y la ficción televisiva, el objetivo es observar cómo se pueden encontrar y transformar múltiples géneros dentro de las series de televisión de animación, a través de la noción de intertextualidad desarrollada por Balogh.

**Palabras clave:** Género. Intertextualidad. Animación. Televisión.

### Abstract

With the aim of investigating the particularities of genres within animated series, this article seeks to compare the definitions of genre presented by Paul Wells for animated cinema and by Anna Maria Balogh for fictional television programs, as well as to analyze their intersections through the series *Steven Universe* (Cartoon Network, 2013 – 2019). In addition to comparing the specificities of the genre in different media, in this case, cinematic animation and television fiction, it seeks to observe how multiple genres can be found and transformed within animated television series, through the notion of intertextuality developed by Balogh.

**Keywords:** Genre. Intertextuality. Animation. Television.

<sup>1</sup> Mestrando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2024 - atual), onde pesquisa teoria queer em desenhos animados através do seriado de animação "Steven Universo", sob orientação da Prof. Karla Adriana Martins Bessa. É bacharel em Comunicação Social - Midialogia pela Unicamp (2019 - 2024).

## A intertextualidade do gênero

Os estudos de gêneros fazem parte da história da arte há milênios: esse método de classificação de textos já é iniciado no livro “Poética” de Aristóteles, onde o autor não só divide a literatura de acordo com características em comum entre as obras, como assinala a relevância do meio em que um gênero opera sobre sua construção (MIRRELESS; KISPAL-KOVACS, 2012). Ao passo que um meio gera textos próprios, ele também adapta e mantém relações genéricas com outros, seja por coexistirem num certo momento histórico ou por conservarem similaridades mesmo que distantes dentro da evolução tecnológica e histórica da arte (BALOGH, 2002). Essa intertextualidade entre gêneros de múltiplos meios, como apresentada por Ana Maria Balogh em *O Discurso Ficcional na TV* (2002), é recorrente em diferentes mídias, mas na animação televisiva principalmente, visto que ela é formada a partir de experiências anteriores da literatura, do cinema, da própria televisão e de outras animações.

Considerando a importância do meio para entender seus gêneros, e que o campo de estudos de gênero no audiovisual geralmente dá preferência aos cinematográficos, este artigo busca utilizar a intertextualidade dos gêneros para observar animações seriadas, que são resultado da intersecção do cinema de animação com a ficção da televisão.

## Gêneros: do cinema de animação à televisão

Apesar de ser comumente confundida com um gênero cinematográfico, a animação é um meio de comunicação e arte, como explicado por Guillermo del Toro ao receber o Oscar de Melhor Animação por sua adaptação de *Pinóquio* (EL PAÍS, 2023). Um filme animado é aquele onde a ilusão do movimento é produzida quadro-a-quadro sem o uso convencional da filmagem fotográfica (WELLS, 1998). Assim como os filmes com tomadas, “qualquer tipo de filme que possa ser feito no mundo pode ser feito também usando animações” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 580).

No entanto, sendo animação um meio, quais poderiam ser as especificidades da construção de um gênero em um filme animado comparado a um produzido majoritariamente com tomadas? Em *Animation: genre and authorship* (WELLS, 2002) é iniciado um estudo primário sobre as características do gênero no contexto do cinema de animação. Segundo o autor, muitas das definições de gênero no cinema funcionam também para animações – destaque, por exemplo, ser “uma classificação ou tipo de filme definido por características visuais, técnicas ou temáticas”<sup>2</sup> comuns a um cânone de filmes que apresentam um grau de variação no seu conceito ao longo do

---

<sup>2</sup> Tradução do autor. Original em inglês: “as a discrete ‘category’ or ‘type’ of film which is defined by its visual, technical thematic or subject-oriented consistencies” (Wells, 2002, p. 43).

tempo (ibidem, pp. 43-44). Porém, se a animação é definida tanto pela linguagem cinematográfica como por particularidades de seu processo de construção, ela pode tanto se relacionar a definições de gênero já estabelecidas como ser definida por condições genéricas próprias.

Diferentemente dos filmes com tomadas, em animações o universo diegético é totalmente construído, desde os cenários até os personagens, cujos corpos estão sujeitos a manipulação, exagero e reconfiguração (WELLS, 1998). Em filmes do gênero de horror, onde a transformação é um elemento fantástico recorrente, a metamorfose da animação torna-se sua aliada: além de tudo na cena ser passível de mutação, as próprias histórias podem sofrer transições mais fluidas e mais próximas da realidade sobrenatural do horror (WELLS, 2002).

A questão da metamorfose dos corpos animados também altera convenções do gênero de romance e suas variantes: personagens de espécies diferentes podem se apaixonar, o ato de travestir-se é comum, inclusive entre aqueles que são heterossexuais, e também há a presença de outras formas de representação surreal de interações humanas, quebrando de modo implícito ou não tabus sociais sobre corpo e relacionamentos (WELLS, 2002).

Além desses fatores comuns a diferentes técnicas de animação, como *stop motion*, animação computadorizada (bidimensional e tridimensional) e a tradicional, desenhada sobre papel, as especificidades de cada processo também influenciam diretamente no resultado. Por isso, segundo o animador Norman McLaren, a animação trata-se mais do que acontece entre os quadros, ou seja, do processo escolhido para animar, do que o que há dentro deles no momento de seu registro (SOLOMON; WELLS, 1998). Seu curta-metragem *Neighbours* (1952) apresenta dois vizinhos, que conviviam de maneira harmoniosa até encontrarem uma flor entre os terrenos de suas casas. Os dois homens entram em conflito para decidir quem teria a posse da flor e no fim essa disputa leva à morte de ambos e a destruição de seus lares. Para realizar o filme, McLaren misturou cenas com tomadas com cenas de animação *stop-motion* e *pixilation*: a primeira técnica usa objetos inanimados para criar a ilusão do movimento, como é o caso das flores e das cercas do filme, e a segunda utiliza atores que posam para várias fotografias, cada uma correspondendo a um quadro do filme. A comédia nesse curta é gerada a partir do uso de convenções do gênero dentro de desenhos animados, como o fato dos homens girarem no ar ao ritmo da música após ficarem felizes por terem sentido o perfume da flor, ação realizada através do uso de técnicas de animação sobre seus corpos reais (WELLS, 1998). Dessarte, McLaren mistura os limites entre o *live-action* e a animação. Essa confusão de fronteiras entre um filme com tomadas e um filme animado é recorrente na história do cinema. O filme *Avatar* (James Cameron, 2009) foi produzido através de computação gráfica e animação 3D, além de tomadas tradicionais com os atores, colocando esse longa-metragem entre os dois meios, como observado pelo próprio diretor (DE WIT, 2019). Essa



ambivalência tecnológica também se apresenta na sua narrativa, que ao mesmo tempo que coloca em conflito, mistura ciência e magia para criar os avatares, o que é possível dentro do gênero de ficção científica.

Assim como na animação, na ficção televisual o gênero também é regulado por seu hibridismo e por seus formatos específicos (BALOGH, 2002). Esse processo intertextual da televisão opera através da colagem de gêneros completos ou de suas partes, bem como a transformação de cada um (ibidem, p. 142). As próprias telenovelas brasileiras seriam, segundo a autora, “uma grande antologia dos *thrillers*, *noirs* e filmes de *gângster* que nos acostumamos a ver no cinema” (ibid. p. 143). Por exemplo, as “novelas das sete” da Rede Globo têm unido a comédia ao melodrama, gênero tradicional de telenovelas de outros países latino-americanos, diferenciando-as tanto de produções similares estrangeiras como caracterizando-as dentro do cenário nacional (ibid. p. 144). No caso de *Vamp* (1991 – 1992), a novela foi construída através de referenciais do gênero de horror que incluem literatura, cinema e a própria televisão, mas também de outros gêneros cinematográficos como as comédias românticas e até mesmo o gênero de aventura, ao apresentar uma das personagens, que é caçadora de vampiros, vestida tal qual em filmes de caçadas no continente africano (ibid. pp. 147-148).

Quanto às características próprias do meio, os programas televisivos são caracterizados principalmente pela sua descontinuidade, pois os anúncios durante os intervalos comerciais interrompem sua exibição múltiplas vezes (ibid. p. 94). No caso das narrativas seriadas, a fragmentação da história em episódios (ou até temporadas) interfere na construção do próprio roteiro, que já a prevê (ibid. p. 95). Logo, não é possível analisar uma série sem analisar outras obras similares e também sem estudar em cada episódio tanto suas características individuais como os elementos comuns entre ele e os demais capítulos, que permitem identificarmos a série em questão (ibid. p. 106), bem como seu(s) gênero(s).

Como observamos, tanto animações quanto séries televisivas podem se enquadrar em um ou mais gêneros além de transformá-los a partir das características de cada um de seus meios. Logo, é possível aplicar conceitos do estudo de gêneros cinematográficos ao estudo de séries animadas. A seguir, analisaremos brevemente o gênero da série *Steven Universo* (2013 – 2019), do canal de TV estadunidense Cartoon Network, bem como o seu grau de intertextualidade com outras animações televisivas.

### **Gêneros em séries animadas: *Steven Universo***

Em *Steven Universo* é apresentado Steven, um garoto que nasceu do relacionamento de um pai humano com uma mãe *gem*, espécie extraterrestre de seres antropomórficos com corpos

formados por luz e pedras preciosas. Enquanto amadurece como um garoto humano, Steven aprende a controlar seus poderes de *gem* e descobre mais sobre a história de sua espécie e de sua família. No quesito intertextualidade, a série dialoga principalmente com o gênero de ficção científica e com seriados de animação japoneses, os animes (ZIEGLER; RICHARDS, 2020).

Segundo Darko Suvin, uma das características principais do gênero de ficção científica é o *novum*, um elemento narrativo central para a construção da história e do universo ficcional (ZIEGLER; RICHARDS, 2020). Na série, o que mais se aproxima dessa definição é o poder da fusão, capacidade de dois personagens unirem seus corpos em um só (Ziegler e Richards, 2020, p. 7), comum em alguns animes, sendo o exemplo mais famoso *Dragon Ball Z* (1989 – 1986), onde o poder é utilizado para amplificar as habilidades dos personagens que se fundem (ibidem, pp. 56-57). Em *Steven Universo*, além da função tática, fusões também podem representar relacionamentos (ibid. p. 75), como é o caso de uma das *gems* que criam Steven, Garnet, uma fusão entre o casal de *gems* Rubi e Safira, ambas de classes sociais distintas. Na sociedade *gem*, fusões só são permitidas em situações de combate e devem incluir apenas indivíduos da mesma classe, por exemplo, uma rubi e outra rubi. Qualquer outro tipo de fusão é proibido, pois usar essa habilidade em outras situações ou com *gems* de pedras diferentes é um grande tabu. Portanto, a existência de Garnet como personificação do relacionamento de duas *gems* e não como uma ferramenta de combate subverte não só a forma como a sociedade *gem* enxerga fusões, mas também a forma como esse recurso foi utilizado em outras obras de ficção científica.

Outro exemplo é Stevonnie, uma fusão que, assim como Garnet, surgiu de forma acidental enquanto Steven e sua melhor amiga (e humana) Connie dançavam juntos, sendo essa a primeira fusão de Steven e a primeira entre uma *gem* um ser orgânico. Ao se apresentarem para a família de Steven, uma de suas responsáveis, Pérola, recomenda que ele e Connie se separem, já que apesar de naquele momento todos eles estarem na Terra, ou seja, longe da sociedade *gem* que proibiria a fusão de Stevonnie, Pérola ainda compartilhava a aversão do uso da fusão entre uma *gem* e outra espécie. Já Garnet incentiva os dois amigos a continuarem fundidos, novamente subvertendo o uso apenas tático das fusões dentro do gênero.

Portanto, a intertextualidade da série está presente não só ao trazer elementos da ficção científica cinematográfica, como o relacionamento entre humanos e alienígenas tal qual em *Avatar*, mas ao subverter características de séries similares dentro do mesmo gênero, que é o caso da fusão. A mutabilidade do corpo das *gems* que se fundem está diretamente ligada às características de metamorfose da animação e assim imprimem comentários sobre corpo e relacionamentos como explicado anteriormente por Wells. Ela é fruto da intertextualidade entre o gênero cinematográfico (ficção científica) e seu meio (animação seriada), e como exemplificado por Balogh através de outras

ficções televisuais, atualiza convenções de gênero tanto da televisão quanto do cinema, pois seus referenciais não se restringem a um único meio ou gênero. Apesar de ser apenas uma análise primária, podemos observar que através dos conceitos demonstrados por Wells e Balogh sobre animação e televisão é possível aplicar os estudos de gêneros também em animações seriadas, expandindo o campo para outros meios e mídias menos estudados.

## Referências

DE WIT, A. D. After A Decade, James Cameron Finally Admits That 'Avatar' Is Animated. **Cartoon Brew**, 19 dez. 2019. Artist Rights. Disponível em: <https://www.cartoonbrew.com/artist-rights/after-a-decade-james-cameron-finally-admits-that-avatar-is-animated-183990.html>. Acesso em: 24 jun. 2024.

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo, SP: Edusp, 2002. 224 p. (Acadêmica, v. 44). ISBN 8531406749 (broch.).

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP; São Paulo, SP: Editora da UNICAMP: Edusp, 2013. 765 p., il. ISBN 9788526810204 (broch. : Editora da Unicamp).

MIRRELES, T.; KISPAL-KOVACS, J. (ed.). Television Genre and Textual Analysis. In: **The Television Reader Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies**. EUA: Oxford University Press, 2012. p. 100-110.

WELLS, P. **Animation: genre and authorship**. London; New York, NY: Wallflower, 2002. 149 p., il. (Short cuts, 13). ISBN 1903364205 (broch.).

\_\_\_\_\_. **Understanding animation**. London; New York, NY: Routledge/Taylor & Francis, 1998. 265 p., il. ISBN 9780415115971 (broch.).

ZIEGLER, J. R. (org.); RICHARDS, Leah (org.). **Representation in Steven Universe**. Palgrave Macmillan, 2020.

## Obras audiovisuais/filmes

**AVATAR**. Direção: James Cameron. Produção: James Cameron e Jon Landau. EUA: 20th Century Fox, 2009.

**EL PAÍS**. OSCAR 2023 | Guillermo Del Toro gana el Oscar a mejor película de animación. Espanha: 2023. I vídeo (I min). Disponível em: [https://youtu.be/Lw0tiwyMUw4?si=7ZyuWKI\\_unLcEAM6](https://youtu.be/Lw0tiwyMUw4?si=7ZyuWKI_unLcEAM6). Acesso em: 22 jun. 2024.

**NEIGHBOURS**. Direção: Norman McLaren. Produção: Norman McLaren. Canadá: National Film Board of Canada, 1952. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=e\\_aSowDUUaY](https://www.youtube.com/watch?v=e_aSowDUUaY). Acesso em: 24 jun. 2024.

**STEVEN** Universo [Seriado]. Direção: Elle Michalka, Nick DeMayo e Ian Jones-Quartey. Produção: Rebecca Sugar, Ian Jones-Quartey, Kat Morris, Jackie Buscarino e Chuck Austen.

Burbank (Califórnia): Cartoon Network Studios, 2013 – 2019. Disponível em: <https://www.max.com/br/pt/shows/steven-universo/eb66748d-f7f2-458a-aa7b-488e2fb8bef1>. Acesso em: 19 mai. 2024.



## Os segredos de Putumayo: a singular odisseia fílmica de Aurelio Michiles

## Los secretos del Putumayo: la particular odisea cinematográfica de Aurelio Michiles

## The secrets of Putumayo: a singular filmic odyssey by Aurelio Michiles

Luiza Lusvarghi<sup>1</sup>



Figura 1 – Luz Marina do povo Uitoto. Imagens: Divulgação.

### Resumo

Obra perturbadora do cineasta amazonense Aurelio Michiles, *Os Segredos de Putumayo* transita entre o documentário e o ensaio para analisar a saga do humanista irlandês Roger Casement em sua denúncia contra a violência da indústria extrativista da borracha na Amazônia entre 1910 e 1911, mas é também uma crítica às visões colonialistas de

<sup>1</sup> Luiza Lusvarghi é professora e pesquisadora do PPGMM no Instituto das Artes da Unicamp, e editora da Zanzalá. E-mail: [luizacl@unicamp.br](mailto:luizacl@unicamp.br)

documentário cinematográfico que sempre estiveram presentes nas obras sobre os povos originários e sobre a Floresta amazônica.

**Palavras-chave:** Amazônia. Ciclo da borracha. Violência Social. Cultura Ameríndia.

### Resumen

Inquietante obra del cineasta amazónico Aurelio Michiles, *Los secretos del Putumayo* se mueve entre el documental y el ensayo para analizar la saga del humanista irlandés Roger Casement en su denuncia de la violencia de la industria extractiva del caucho en la Amazonia entre 1910 y 1911, pero también es una crítica a las visiones colonialistas del documental que siempre han estado presentes en las obras sobre los pueblos nativos y la selva amazónica.

**Palabras-clave.** Amazonia. Ciclo del caucho. Violencia social. Cultura amerindia

### Abstract

A disturbing work by Amazonian filmmaker Aurelio Michiles, *The Secrets of Putumayo* moves between documentary and essay to analyze the saga of Irish humanist Roger Casement in his denunciation of the violence of the rubber extraction industry in the Amazon between 1910 and 1911, but it is also a critique of the colonialist visions of documentary filmmaking that have always been present in works about native peoples and the Amazon rainforest.

**Keywords:** Amazonia. Rubber cycle. Social Violence. Amerindian culture.



Figura 2 – Crianças carregando fardos. Imagens: Divulgação.

Em 2020, foi lançado o documentário *Os Segredos de Putumayo*, de Aurelio Michiles, no festival *É tudo verdade*, em São Paulo. Denso, trágico e ao mesmo tempo extremamente sofisticado em sua edição, seu impacto sobre a audiência foi perturbador desconcertante e polêmico. O filme não teve o reconhecimento que merecia por parte do público, e como a maioria dos documentários que apostam no ensaio mais do que na versão dos fatos, passou despercebido, apesar das excelentes críticas.



Figura 3 – Stephen Rea por ocasião do lançamento no Brasil. Imagens: Divulgação.

O filme de Michiles se baseou nos relatos dos *Black Diaries* de Roger Casement, o irlandês nacionalista, gay, que de volta à terra natal, foi julgado por pedofilia, traição ao Reino Unido (era irlandês nacionalista e a favor da ruptura da Irlanda com o Império Britânico), e morreu enforcado em 3 de agosto de 1916, mas cuja memória vem sendo resgatada a cada dia mais pelo seu país, e por diversas obras no mundo, ficcionais e não ficcionais. Uma dessas obras é *O Sonho do Celta* (2010), de Mario Vargas Llosa.

Os relatos incômodos de Casement davam conta do horror perpetrado contra os nativos aliados pelo empreendimento desenvolvido pela *Peruvian Amazon Company*, destinado à extração da borracha, e que utilizou as comunidades indígenas locais como mão-de-obra escrava, e que uniu as três fronteiras da Amazônia – Brasil, Colômbia e Peru. A sede da empresa era localizada na bacia do rio Putumayo. A narração do filme de Michiles coube a Stephen Rea, ator irlandês que se tornou famoso mundialmente por sua indicação ao Oscar, ao interpretar um combatente do IRA (Exército Republicano Irlandês) em *Traídos pelo Desejo* (*The Crying Game*, (1992), de Neil Jordan, mas também por suas posições políticas, em favor da autonomia da Irlanda, e por ser o companheiro da ex-ativista do Ira, Dolours Price.

A obra de Michiles, entretanto, passa longe de ser apenas mais uma manifestação da identificação do cineasta com a Amazônia, presente em toda a sua trajetória, ou mesmo a simples transcrição dos diários de Casement, **ou ainda um tributo aos** descendentes que sobreviveram ao horror, e que surgem em alguns, poucos, depoimentos no filme. Michiles refaz todo um percurso da constituição do documentário cinematográfico de cunho etnográfico logo nas primeiras imagens, utilizando na abertura fragmentos do longa-metragem *Voyage au Congo* (*Viagem ao Congo*, 1927), filme de estreia de Marc Allégret, realizado a partir de 1925 ao longo da viagem do cineasta francês,

---

ao lado de seu companheiro, o escritor francês André Gide, pelas colônias da África Equatorial Francesa e do Congo Belga. Assim, somos introduzidos ao imaginário da captação dos ditos povos “bárbaros” para um público branco e cristão, que busca denunciar as mazelas dessa dominação colonial sobre os povos originários, que foram continuamente massacrados pelo Velho Mundo, e de diferentes formas, ao longo da história. E faz-se desta forma a associação de Putumayo aos demais projetos de dominação extrativistas, seculares, de dominação das elites coloniais europeias sobre o continente africano, e igualmente sobre os povos originários da América. O horror e a violência são estruturais, integram o mesmo sistema de exploração, mas o trunfo de Michiles é que essa constatação se dá antes pelas imagens, confirmadas pelos escritos e depoimentos.

Imagens de tortura são reveladas pelas cicatrizes e pelas marcas nos corpos expostos em imagens fotográficas, antigas, que contribuem para um distanciamento do espectador, mas também trazem sentimentos confusos, de angústia. Serão verdadeiras? Imagens do Congo, captadas por missionários ingleses estão na abertura. A elas vão se sobrepor as imagens captadas pelo próprio Casement, que foram anexadas ao seu relatório. Crianças, mulheres, homens, foram captados de maneira natural, mas estetizada, pois, seu autor buscava enfatizar a beleza dos corpos dos povos originários e de seu habitat, o que realçava de forma cruel o tratamento selvagem a que eram submetidos, as marcas da brutalidade de seus opressores em seus corpos frágeis.

Os planos se sucedem, e a narrativa agrega ainda contribuições do historiador e professor Angus Mitchell sobre a existência, nas lendas irlandesas mais antigas, da Ilha Brasil, ou Ilha do Brazil; Ilha de São Brandão. Brasil de São Brandão ou Hy Brazil seria uma ilha fantasma do Oceano Atlântico ligada à tradição de São Brandão das terras afortunadas, localizadas a oeste do continente europeu. Todos esses vocábulos, braezil, brazil, remetem na língua celta à cor vermelha, brasa, e a ilha consta de mapas antigos. Ao adentrar o Brasil, Casement encontrou na sua ilha de fantasia o inferno. O filme traz ainda fotos de Belém, associando o ciclo da borracha e o extrativismo aos horrores do projeto, entremeado por trechos de *No País das Amazonas* (1922), de Silvino Santo.

No ápice do ciclo da borracha, Casement então cônsul-geral britânico no Brasil, fez duas viagens à região do alto Amazonas, em 1910 e 1911, para investigar denúncias de violência e escravidão cometidas contra indígenas brasileiros, peruanos e colombianos. As suspeitas recaíam sobre a Peruvian Amazon Company, empresa financiada pela bolsa de Londres e operada por gestores peruanos. Casement registrou e tornou públicas as atrocidades sofridas pelos nativos, quase sempre silenciadas pelos interesses políticos e econômicos, contribuindo, sem dúvida, para a decadência do mercado de extração de borracha. Além do documentário de Michiles, foi lançada ainda a tradução de *Black Diaries* no Brasil, o *Diário da Amazônia de Roger Casement*, considerado como obra de resgate e apoio à preservação da cultura ameríndia. Lançado em 2023, foi organizado



por Laura Izarra e Mariana Bolfarine, numa edição coordenada por Mitchell.



Figura 5 – Aurelio Michiles em filmagens. Imagens: Divulgação.

A exploração do tema pelo cineasta, entretanto, prescinde de certa forma da história escrita, da qual se apropria para abordar o mundo fantástico da selva amazônica em imagens e o infortúnio dos povos originários diante da cobiça dos empresários. Algumas cenas são ainda assombradas pelo cineasta luso-brasileiro Silvino Santos, cuja vida e obra Michiles abordou em *O cineasta da selva* (1997). Santos, contratado pela empresa peruana, vai retratar os funcionários locais sob a perspectiva ufanista e subserviente dos proprietários, retirando das imagens todo e qualquer vestígio de maus tratos e violência histórica, o que resultou no documentário *No País das Amazonas* (1922). A jornada do realizador, que refaz a trajetória de Casement, e suas referências, é também a de um restaurador da verdade do cinema a partir das imagens, e é talvez o mais perturbador e extraordinário trabalho do cineasta.

O filme, de certa forma, representa um marco na trajetória do cineasta, que dedicou toda a sua obra à Amazônia, alternando ficção e não ficção, de forma sempre eminentemente autoral e genuinamente afetiva, como um autêntico cineasta da selva. Desta forma não causa espanto o surgimento do escritor Milton Hatoum em cena, outro intelectual e artista que dedicou sua obra a narrar e fabular o imaginário amazônica.



Figura 6 – Aurelio Michiles e Milston Hatoum repassam o roteiro. Imagens: Divulgação.

## Referências

IZARRA, Laura P. Z. (Editor), BOLFARINE, Mariana Bolfarine (Editor), MITCHELL, Angus (Editor), AZEVEDO, Mail Marques de (Tradutor), VIANA, Maria Rita Drumond. **Diário da Amazônia de Roger Casement**. São Paulo: Edusp, 2023.

CASEMENT, Roger. *The Casement Report; from His Majesty's Consul at Boma Respecting the Administration of the Independent State of the Congo [and Further Correspondence]*. Londres: Alpha Edition, 2021.

LLOSA, Mario Vargas Llosa. **O sonho do Celta**. São Paulo: Editora Alfaguara, 2011.

## Filmografia

**NO PAÍS DAS AMAZONAS** (1922). Direção e Roteiro: Silvino Santos. Documentário, 1h12. PB. Brasil.

**O CINEASTA DA SELVA** (1997). Direção: Aurélio Michiles. Roteiro: Aurélio Michiles, Julio Rodrigues. Com Rozi Campos, José de Abreu. Drama biográfico. 1h27, Cor. Brasil.

**OS SEGREDOS DE PUTUMAYO** (2020). Direção: Aurélio Michiles. Roteiro: André Finotti, Danilo Gullane, Aurélio Michiles. Com Stephen Rea. Documentário, 1h23, PB. Brasil.

**VOYAGE AU CONGO** (1927). Direção de Marc Allégret. Roteiro de Marc Allégret e André Gide. Documentário, 1h37, PB. França.