



HAL
open science

El factor “ciencia” en algunos cuentos de Juan José Arreola (Confabulario personal, 1952) y Carlos Fuentes (Los días enmascarados, 1954): señales de una ciencia-ficción por venir

Margarita Remón-Raillard

► **To cite this version:**

Margarita Remón-Raillard. El factor “ciencia” en algunos cuentos de Juan José Arreola (Confabulario personal, 1952) y Carlos Fuentes (Los días enmascarados, 1954): señales de una ciencia-ficción por venir. 2021. hal-03371669

HAL Id: hal-03371669

<https://hal.science/hal-03371669>

Preprint submitted on 8 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El factor “ciencia” en algunos cuentos de Juan José Arreola (*Confabulario personal*, 1952) y Carlos Fuentes (*Los días enmascarados*, 1954): señales de una ciencia-ficción por venir

Margarita Remón-Raillard

UNIV. GRENOBLE ALPES [ILCEA4], F-38040 GRENOBLE

En México, la base ideológica de la dictadura de Porfirio Díaz (el positivismo de Auguste Comte y el darwinismo social) lleva a una justificación por la ciencia de las desigualdades sociales, lo cual crea un caldo de cultivo propicio para el estallido revolucionario. La cercanía con los Estados Unidos y la modernidad técnica y científica que éstos encarnan acrecientan la postura ambivalente hacia la ciencia. Entre progreso deseado y derivas temidas, este movimiento pendular no deja de manifestarse en la narrativa y encontrará en la Ciencia Ficción (CF) uno de sus vehículos más eficaces.

La crítica se ha detenido en la problemática aplicación de este rótulo anglosajón a las producciones literarias producidas desde la periferia latinoamericana, sobre todo porque, según algunos, el elemento ciencia no aparece de forma central en ellas (Rosso 2017: 265). Siguiendo a Pablo Capanna, hay que admitir que el término se ha impuesto por razones históricas (Capanna 2007: 41) y, sobre todo, por razones editoriales. La definición de Judith Merrill, la más acertada según Capanna, nos dice que la "ciencia ficción es la literatura de la imaginación disciplinada" (Capanna 2007: 42), con lo cual lo científico de la CF sería más bien el rigor o el método. Se trata de un pensamiento metódico o inductivo que la acerca a la filosofía, tal como lo apunta Jean Clet-Martin, para quien el término *speculative fiction*, antecesor del término CF, anunciaba ya este rasgo determinante del género (Clet-Martin 2017: 16-17). Pablo Capanna también relaciona la CF con la filosofía, debido al uso y aplicación del pensamiento inductivo por parte de la CF a través de “condicionales contrafácticos”. Carlos Abraham, por su parte, define a la CF como una literatura de “lo insólito natural” es decir “la que recurre a la ciencia y la tecnología para crear el hecho insólito”(Abraham 2017: 284). He aquí otra derivación del término “ciencia”. La tecnología, en tanto que ciencia aplicada, es una de las formas más frecuentes en que la CF mexicana se acerca a la ciencia.

El escritor mexicano Alberto Chimal dice preferir el término “ficción especulativa” a la traducción “boba” del inglés y la define de esta manera: “[...] intentos de imaginar a partir de lo existente, de fantasear de forma razonada, de jugar a que ciertos sueños – o ciertas

pesadillas – pueden ser realidad” (Fernández 2010 : 233). La razón, más que la ciencia, aunada a una dimensión lúdica que no implica forzosamente un aspecto positivo. En efecto, la definición de Chimal apunta a que tal especulación, como juego del espíritu, nos pueda llevar tanto por la vía de la utopía como por la de la distopía.

Darko Suvin define la CF como “la literatura del conocimiento distanciado” (Suvin 1977: 12). Al igual que con el cuento maravilloso o el mito, la distanciación implica que el lector se confronte con un universo empíricamente lejano al suyo; pero, a diferencia de éstos, la CF busca comprender, a partir de ese nuevo marco empírico (el *novum*), las tendencias de nuestra realidad (Suvin 1977: 14-15). Así, para Suvin, el punto de partida de la CF es una hipótesis ficticia (literaria) desarrollada con rigor totalizador (“científico”) (Suvin 1977: 13). A partir de este postulado establece dos modelos narrativos para la CF: el de la extrapolación y el de la analogía. Bajo el modelo de la extrapolación caben tramas cuyas localizaciones no se limitan al futuro; se puede tratar de otras dimensiones, otros planetas o universos paralelos. Bajo el de la analogía caben parábolas modernas, nuevas visiones del mundo aplicables al nuestro. Según Suvin, su forma más elevada es la analogía del modelo matemático o analogías ontológicas de tipo borgeano (Suvin 1977: 36).

En México, durante la primera mitad del siglo XX, se da la predominancia del canon realista, sobre todo después de la revolución. Sin embargo, la CF ha existido, aunque fuera de forma tangencial, desde la época colonial. Luego, desde finales del siglo XIX autores como Amado Nervo o, más tarde, Julio Torri abordan el género bajo la forma de fábulas filosóficas, siguiendo el modelo europeo. En la segunda mitad del siglo XX este *corpus* distinto u “otro” con respecto al nacional se va ensanchando. Rompe con los esquemas estetizantes en torno a la revolución mexicana y el mundo rural. Rafael Trujillo Muñoz, escritor mexicano de CF y teórico del género, señala este aspecto periférico de la CF mexicana. Su obra *Los confines* es un compendio de la CF mexicana desde sus orígenes. Para él, algunos cuentos de Carlos Fuentes y Juan José Arreola son determinantes en el desarrollo de la CF en México en la década de los 50. Hay que señalar que los años 40 y 50 constituyen un momento clave en la historia cultural del país; un periodo de grandes mutaciones que coincide, a nivel internacional, con los inicios de la Guerra Fría. En este contexto, los términos empleados por Trujillo Muñoz para referirse al papel de Fuentes y Arreola en el desarrollo de la CF merecen ser ahondados:

Carlos Fuentes y Juan José Arreola continúan así abriendo espacios para que la literatura mexicana deje el realismo apabullante en que se había empoltronado e incursione en otros campos creativos, en otros géneros literarios como la fantasía, el terror, el absurdo y la ciencia ficción. Esta lección repercutirá en las siguientes generaciones de narradores mexicanos [...] El deshielo de la ciencia ficción está a punto de comenzar. (Trujillo Muñoz 1999: 109)

Las obras de estos autores publicadas en este periodo de “deshielo” de la CF son el *Confabulario personal* de Juan José Arreola (1952) y *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes (1954). En estos volúmenes, una serie de cuentos introducen elementos científicos en sus tramas. Se trata, en el caso de Fuentes, de “En defensa de la Trigolibia” y “El que inventó la pólvora” y, en el caso de Arreola, principalmente de *Baby HP*, *Anuncio*, y *En verdad os digo*.

Cabe preguntarse en qué medida estos textos contienen las premisas de lo que será la CF mexicana de finales del siglo XX, que cristalizará en vertientes como el *cyberpunk* o la distopía apocalíptica. También es pertinente preguntarse en qué medida los cuentos producidos en una época clave para el devenir del género anuncian su división en dos cauces: el de los escritores del *mainstream* que cultivan de forma esporádica la ciencia ficción (y a los que se coloca bajo éste último rubro con cierta reticencia) y el otro, es decir aquel en el que se hallan ciertos escritores relegados a un *ghetto*, que permanecen al margen del sistema editorial y que sí enarbolan el rótulo y lo reivindican.

Primeramente, señalemos que tanto Arreola como Fuentes, sobre todo éste último, son escritores a los que difícilmente se les acuña el rótulo CF. Sobre una serie de prejuicios que pesan sobre la escritura y la lectura en México, Alberto Chimal nos dice:

Uno de estos prejuicios era que autores de cierto prestigio, como Fuentes y Boullosa eran y son hasta hoy, no podían ser considerados en principio como escritores “de fantasía” o “de ciencia ficción”. De hecho su obra no podía recibir calificativo ni modificador alguno: eran parte de la literatura a secas o (así lo entendíamos) de la literatura *normal*: la que obedecía a la norma (Chimal 2016: 35).

Con respecto a Arreola, con mucho humor Chimal refiere una anécdota de una profesora suya de literatura en la secundaria que se una denuncia del mal estado de las vías férreas en México (Chimal 2016: 42), mostrando así un apego al sentido literal en detrimento que cualquier ejercicio de “distanciación y conocimiento”.

Tal reticencia, en lo que atañe a la CF, no sólo obedece a los orígenes foráneos del término sino al hecho de que estos textos se chocan una y otra vez con las definiciones arriba mencionadas. La “imaginación disciplinada” de Merrill, la distinción entre extrapolación y analogía de Suvin, la distinción entre insólito natural que atañe a la CF y lo insólito no natural, que atañe a lo extraño, todas estas categorías se ven fracturadas por la llamada CF mexicana.

La varia invención¹ de Juan José Arreola

¹ Este es el título de uno de los libros de Arreola que recoge textos de 1941, 1947 y 1953. Borges afirmó que ese título podría abarcar toda la obra de Arreola (Capistrán 2012, 380).

Dos textos de Arreola, *Baby HP* y *Anuncio* adoptan el discurso publicitario (con más adecuación el primero, por su brevedad). En ambos, el discurso publicitario conlleva la cosificación de dos categorías: el niño (*Baby HP*) y la mujer (*Anuncio*).

Baby HP se articula siguiendo el modelo argumentativo de la publicidad. Así tenemos un primer párrafo en que el narrador se dirige directamente al sujeto destinatario de la publicidad, la “señora ama de casa”: “[...] convierta usted en fuerza motriz la vitalidad de sus niños. Ya tenemos a la venta el maravilloso Baby H.P [...]” (Arreola 1980b: 68). De la asociación del término científico (“fuerza motriz”) con lo prosaico (vitalidad del niño) surge inmediatamente el *novum* tecnológico, cuyos contornos se delimitan seguidamente. Se trata de un “esqueleto suplementario” (Arreola 1980b: 68) que recoge la energía de los niños y la almacena en una “botella de Leyden” (Arreola 1980b: 68) (primer tipo de condensador) para que pueda ser reutilizada. *Baby HP* corresponde a una “Gadget story”, uno de los subgéneros establecidos para la CF. Pablo Brescia demostró cómo el texto de Arreola se desarrolla según la tríada discurso (publicidad), género (CF) y tropo (ironía) (Brescia 2012: 92). Esta última, la ironía consiste en una burla del discurso publicitario: es obvio que el texto revela una postura crítica frente al uso del niño para fines utilitarios y sobre todo, algunas implicaciones del invento. El artefacto es descrito como un instrumento de tortura – es una “estructura de metal” con “cinturones, pulseras, anillos y broches” (Arreola 1980b: 68) – y al mismo tiempo se dice que “contribuye al desarrollo armonioso” (Arreola 1980b: 69) de los niños. Incluso la publicidad avanza como argumento para su compra el fomentar conductas como “la ambición individual” (Arreola 1980b: 69) de los niños. Y se insta a los padres a recompensar a los niños con “golosinas azucaradas” (Arreola 1980b: 69) que “devuelven con creces su valor” (Arreola 1980b: 69). Siguiendo a Brescia es evidente que la ironía opera y que ese sentido *Baby HP* puede ser leído como un “modelo crítico” de la CF. El texto de Arreola es visionario ya que anticipa la revolución transhumanista de los años 60 en torno a las NBIC (nano, bio, info, cogni-science) y sus posibles derivas. De hecho, Brescia señala que ya se inventó, al inicio de los años 2000, un dispositivo semejante al que salió de la imaginación de Arreola (Brescia 2012: 99-100).

Sin embargo, hay que detenerse en el vehículo de la ironía de *Baby HP*, el discurso publicitario. El uso que hace Arreola de éste conlleva otro tropo, estrechamente relacionado a la ironía: la parodia: “[S]e produce parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico.”(Marchese y Forradellas 1994 : 311). La parodia

del lenguaje publicitario pone de relieve la cualidad de éste como contraverdad o como un lenguaje falaz y manipulador que se inserta en una realidad que lo engloba: la modernidad, la tecnicidad y la búsqueda de rentabilidad del sistema capitalista, aquí llevados a su extremo (el uso del niño). Günter Anders desarrolló una filosofía de la técnica con el fin de prevenir el fin del ser humano ante el reino de la máquina. Anders y otros filósofos propusieron una serie de términos para designar ese mundo vuelto máquina: “megamáquina”, “sistema técnico”, “macroaparato”, “máquina total” o “aparato universal” (David 2006: 183). Anders hace un llamado para responder a esta situación y para convertirnos en “apocalípticos profilácticos” (David 2006: 194).

Arreola, al recurrir al formato de la publicidad y, sobre todo, al parodiarlo, se apropia el discurso de la megamáquina, de un mundo convertido en máquina, y se erige, irónicamente, en apocalíptico profiláctico. El distanciamiento y conocimiento propios del género de la CF se ve entonces duplicado puesto que la ironía y la parodia necesitan también estas operaciones de transcodificación para que el lector entienda su mensaje.

El texto termina con los datos prácticos para la adquisición del artefacto y, sin sorpresa, aparece el lugar de origen de su fabricación: el nombre de una corporación en inglés y una ciudad de los EE. UU, Atlanta, pero con el sufijo III, una alteridad léxica que incita a la extrapolación futurista. Un futuro en el que los artífices de la megamáquina disfrazada de progreso son, como quien dice, los de siempre.

El cuento *Anuncio* también recurre al lenguaje publicitario. Esta vez se dirige a los hombres para venderles la mujer ideal: “Le proponemos la mujer que ha soñado toda la vida: se maneja por medio de controles automáticos y está hecha de materiales sintéticos que reproducen a voluntad las características más superficiales o recónditas de la belleza femenina” (Arreola 1980a: 70).

A partir de allí, la descripción de estas mujeres robóticas pone de realce todo lo que las hace superiores a las de carne y hueso: “Nuestras damas son totalmente indeformables e inarrugables, conservan la suavidad de su tez y la turgencia de sus líneas, dicen que sí en todos los idiomas vivos y muertos de la tierra [...]” (Arreola 1980a: 71).

Si la ironía es evidente en *Baby HP*, ya que el objeto de cosificación es el niño, no es tan obvia en *Anuncio*, teniendo en cuenta la misoginia que atraviesa varios de los cuentos de Arreola, así como la realidad de la mujer de carne y hueso vista como objeto de perención a partir de cierta edad, idea muy anclada en nuestras sociedades y aún más en la época de escritura del texto. La mujer-objeto con fecha de perención no es un *novum* y aún menos los fantasmas masculinos en torno a esto. Una vez más, y aún más que con *Baby HP*, Arreola es

visionario. El texto es un ejercicio de imaginación para llevar a sus extremos un gadget real: el sex-toy, la muñeca inflable, asimilado a un electrodoméstico más, pero de uso exclusivo del hombre:

Consume tanta electricidad como un refrigerador, se puede enchufar en cualquier contacto doméstico, y equipada con sus más valiosos aditamentos pronto resulta mucho más económica que una esposa común y corriente. Es inerte o activa, locuaz o silenciosa a voluntad, y se puede guardar en el closet (Arreola 1980a: 74).

La descripción detallada de todas las posibilidades físicas que brinda la Plastisex – buena parte del texto (uno de los más extensos de Arreola) –, busca deliberadamente azuzar al lector destinatario del anuncio y liberar sus fantasmas.

Asistimos a un ejercicio de transcodificación de la mujer “real” a la mujer cibernética. La última se construye a partir de elementos de la primera. La enumeración de los componentes de la primera (como suma de variables) sirve para componer a la segunda según los gustos del consumidor. La primera, la mujer real, aparece reducida a la suma de sus partes: es una serie de características (visuales, táctiles, olfativas y gustativas) y no un sujeto.

Una vez más, a través de la parodia del discurso publicitario se presentan los aspectos loables del objeto técnico, a saber acabar con la prostitución o “liberar a la mujer real”: “Al popularizarse el uso de la Plastisex©, asistiremos a la eclosión del genio femenino, tan largamente esperada. Y las mujeres, libres ya de sus obligaciones tradicionalmente eróticas, instalarán para siempre en su belleza transitoria el puro reino del espíritu” (Arreola 1980a: 75).

Se trata de una visión bifocal de la mujer real entre los prototipos de Thais y Lucrecia. En el texto de Arreola, la mujer de carne y hueso no es menos creación del hombre y para el hombre que la Plastisex. Si ésta última es producto de un montaje, el cuento realiza otro tipo de montaje, de índole temporal. Lo arcaico (desde la creación de Eva por Dios hasta el mito de Pigmalión, pasando por todo el imaginario de lo inanimado que cobra vida, del ser humano demiurgo...) se yuxtapone con el futuro (el cyborg, lo posthumano) y el presente de la producción del texto en el que el misterio de lo “eterno femenino” estaba en sus mejores momentos y tenía (y sigue teniendo, por lo visto) buenos años por delante. Como lo muestra la interpretación de este texto de Arreola en un artículo de 1990: “Así, la gran ironía del texto consiste en que mientras se multiplica la imagen femenina más se desagrega y menos podemos asirla. El objeto de consumo es por tanto metáfora de la mujer en la medida en que ambos suponen un deseo nunca colmado” (Ruiz Rivas 1990: 479).

La megamáquina de Anders tiene sexo masculino a pesar de que la condición posthumana concierne aquí al sexo femenino. Ambos textos de Arreola son un ejercicio de llevar a los

extremos la cosificación de sujetos: el niño y la mujer. Si, para el primero, la ironía se impone y la posibilidad de realización del objeto técnico existe, para el segundo si hay ironía ésta es muy tímida y las posibilidades de realización todavía son guión de CF.

El texto de Arreola anuncia ciertas derivas de nuestras sociedades, que de hecho no conciernen sólo al género masculino: la elección de parejas en sitios en línea o la eliminación del azar en las relaciones entre humanos son un *anuncio* de otra etapa. El título del cuento como extrapolación se inserta en un presente, esta vez el presente de la lectura y quizá dentro de algunas décadas podrá ser leído en el sentido literal que tanto le gustaba a la maestra de secundaria de Alberto Chimal.

En verdad os digo es uno de los cuentos más hilarantes de Arreola. El *incipit* reza: “Todas las personas interesadas en que el camello pase por el ojo de la aguja deben inscribir su nombre en la lista de patrocinadores del experimento Niklaus” (Arreola 1980c: 18).

El experimento en cuestión consiste en desintegrar un camello y hacer que pase en chorro de electrones por el ojo de una aguja: “Un aparato receptor (muy semejante en principio a la pantalla de televisión) organizará los electrones en átomos, los átomos en moléculas y las moléculas en células, reconstruyendo inmediatamente el camello según su esquema primitivo” (Arreola 1980c: 18). El objetivo es pues salvar el alma de los ricos.

El texto remite a la parábola del joven rico contada por Cristo² en el Evangelio de San Mateo. El título retoma la formulación frecuente en las parábolas evangélicas a manera de estribillo. La palabra de Dios es un discurso figurado y el texto, tras apropiársela en el título, procede a una lectura literal, con el objetivo de subvertirla. Se trata, al igual que en *Anuncio*, de uno de los motivos de la CF: el hombre suplanta a Dios y se erige él mismo en Dios. Pero ese tema que en la ciencia ficción más tradicional puede ser serio y moralizador aquí es paródico e irreverente. El texto se dota de un arsenal de datos científicos y técnicos en torno al invento. Una verborrea científica que, de repente, entra en colisión con los dos elementos principales del experimento, cuyo sentido literal es la base del absurdo en el en que se apoya el texto : “En la hora presente el comité sólo cuenta con el camello y la aguja” (Arreola 1980c: 19). Mejor dicho, no se trata tanto del absurdo como base del texto sino como lo que hace que se descarrile el discurso.

Tal descarrilamiento se produce por la, ya no colisión, sino colusión entre discurso científico y religioso: la ciencia aplicada a la religión, para confirmar el pensamiento

² « Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que el que un rico entre en el reino de Dios.” (Mateo 19:24.)

religioso. Dos lenguajes, dos lógicas cohabitan en el espacio textual, lo que produce el descarrilamiento, y de esta colusión brota el absurdo y el humor sarcástico.

Este juego de colusiones implica una serie de operaciones de transcodificación, a pesar de que la base de estas sea el absurdo: estamos en otra lógica, en la que cabe la figura típica del científico loco.

Así, según la óptica del relato religioso, Cristo es Dios hecho hombre, su palabra es traducción de un pensamiento de carácter divino a un pensamiento humano. Se trata pues de una palabra de origen o recóndita (arcaica) que una vez más se yuxtapone con el futuro (las posibilidades técnicas de desintegración molecular). Y de hecho el narrador hace la salvedad de que, para que el experimento funcione, “[e]l camello debe estar vivo antes y después del imposible traslado” (Arreola 1980c: 20), frase que logra la junción del humor absurdo, la especulación científica y el dogma religioso. Para subvertir la palabra de Dios hay que tomarla al pie de la letra: un camello disuelto en ácido sulfúrico (algo perfectamente posible) no cumple el cometido buscado.

Por otro lado asistimos también a un movimiento que va del lenguaje figurado (la parábola evangélica) al literal (el experimento del cual es cuestión en la diégesis) para retornar finalmente al lenguaje figurado (el mensaje del cuento en el que nuevamente yace la ironía y el ejercicio de transcodificación al que invita este tropo). En efecto, se trata de un discurso desfasado o descarrilado que no se toma en serio. La ironía es flagrante al final del texto, cuando el narrador explica que si el experimento no llega a funcionar nunca, también cumplirá su cometido pues los ricos se habrán arruinado financiando el proyecto. El inventor “pasará a la historia como el glorioso fundador de la desintegración de capitales” (Arreola 1980c: 21), frase que parece premonitoria en el contexto actual. El sistema financiero internacional hará las veces del invento de Niklaus y el hombre rico de la parábola evangélica será el mundo occidental.

Encontramos en el siguiente pasaje otro ejemplo de yuxtaposición de discursos (o registros), el científico y otro más poético:

En una de esas explicaciones tan gratas a los abstrusos matemáticos, el profesor Niklaus compara el camello en tránsito con un hilo de araña. Nos dice que si aprovecháramos ese hilo para tejer una tela, nos haría falta todo el espacio sideral para extenderla, y que las estrellas visibles e invisibles quedarían allí prendidas como briznas de rocío. La madeja en cuestión mide millones de años luz, y Niklaus ofrece devanarla en unos tres quintos de segundo. (Arreola 1980c: 19-20)

He aquí una imagen poética del infinito o del espacio sideral a partir de elementos de la naturaleza. Nuestro mundo y el ser humano aparecen como una reduplicación del universo. Todo esto hace eco a las teorías de la naturaleza fractal del universo y de la repetición de estructuras análogas en diferentes escalas. Tanto en biología como en zoología y anatomía o

en geología, encontramos estructuras o esquemas que se repiten a escala de la organización fractal del universo. Un discurso poético-científico-filosófico constituye el entramado de la narración: la unión armoniosa de ficción y ciencia que da nacimiento a la ciencia ficción. Y, de hecho, la reivindicación genérica del cuento aparece pocas líneas después : “Como puede verse, el proyecto es del todo viable y hasta diríamos que peca de científico. Cuenta ya con la simpatía y el apoyo moral (todavía no confirmado oficialmente) de la Liga Interplanetaria que preside en Londres el eminente Olaf Stapledon” (Arreola 1980c: 20).

La referencia intertextual a Olaf Stapledon, autor del clásico de la CF *Star Maker*, no es anodina. El prefacio a la edición en español de “Hacedor de estrellas” se la debemos a Borges:

En un estudio sobre «Eureka» de Poe, Valery ha observado que la cosmogonía es el más antiguo de los géneros literarios; [...], cabe afirmar que el más moderno es la fábula o fantasía de carácter científico. Es sabido que Poe abordó aisladamente los dos géneros y acaso inventó el último; Olaf Stapledon los combina, en este libro singular (Borges 1998: 232).

Podríamos afirmar que el texto de Arreola procede al mismo tipo de ejercicio en un espacio textual reducido. La cosmogonía, en su sentido de relato de origen o de palabra ancestral, tiene un equivalente en la palabra de Dios con la que juega el texto de Arreola y que se “combina” con una fantasía de carácter científico.

Star Maker inspiró a Freeman Dyson para elaborar su teoría: la esfera de Dyson. Se trata de una megaestructura, una esfera que rodea una estrella con el objetivo de capturar la energía emitida y utilizarla a gran escala industrial. Los niños del cuento *Baby HP* se asemejan a una versión reducida de la esfera de Dyson. Hemos aquí con otro esquema iterativo y que hace que la frase popular “los niños son el futuro de la humanidad” se lea de forma literal.

El factor ciencia en estos tres cuentos de Arreola se centra en el invento en tanto que materialización del método científico y del *Homo Faber* llevado a sus extremos. Unos extremos en el que consabido rigor científico se trastoca sugiriendo su carácter aleatorio e, incluso, alucinado.

Extrapolaciones analógicas en Carlos Fuentes

“En defensa de la Trigolibia”, el conocido cuento de Carlos Fuentes, se puede leer fácilmente como una parodia de las derivas tanto del estalinismo como del macarthismo en el contexto de la guerra fría. Sin embargo, el texto arroja otra luz sobre la manera en que una ficción puede manejar el factor ciencia.

El título se construye con una incógnita: el término Trigolibia (que llamaremos T). El *incipit* dice: “La Trigolibia es el valor supremo de los Nusitanios” (Fuentes 1982b: 20). La primera frase consiste en una unidad sintáctica de lo más simple. Tal definición desencadena el proceso de extrañamiento y cognición. La extrañeza léxica (el *novum*) que constituye la incógnita es definida como “valor supremo” de un pueblo inexistente, es decir otra extrañeza léxica. Pero al ser un gentilicio permite configurar la extrañeza global: otro mundo. Sin embargo, como ya se ha señalado, el contexto de escritura, la Guerra Fría, lleva al lector inmediatamente a leer el texto como una analogía del nuestro. Esto permite aclarar el *novum* pero tiende a sistematizar el resto del relato y llevar a una lectura simplista sin detenerse en los mecanismos escriturales o en la matriz epistemológica en los que yace precisamente el diálogo con la ciencia.

Teniendo en cuenta la analogía con nuestro mundo y el conflicto ideológico entre las dos potencias (Estados Unidos, Nusitania; Unión Soviética, Tundriusa), algunas frases dan la impresión que la incógnita (Trigolibia) se puede despejar: “Cuando los Nusitanios se trigolibieron de los Terribrios, lo primero que hicieron fue proclamar un Acta de Trigolibia y una Declaración de los Trigolibios del Hombre” (Fuentes 1982b: 20). Tal frase permite intuir que el significado de T gira en torno a términos como “libertad” o “derechos”, lo cual permitiría realizar el trayecto del extrañamiento a la cognición. Sin embargo, en el resto del relato, T, en vez de despejarse prolifera en múltiples derivaciones o subincógnitas. El texto también hace pensar en algún tipo de ejercicio de agilidad mental o inteligencia verbal que permite que el cerebro traduzca o convierta significantes alterados e “ilegibles” en otros reconocibles y con un significado que se inserta en nuestro marco empírico. Ya sea incógnita matemática despejable, ya sea transformación mental de significantes, el texto crea la expectativa de una actividad de cognición posible. La frase arriba citada va en este sentido, así como otra que dice, llegando al final del texto: “Ahora, Nusitania y Tundriusa libran lo que los espíritus más enterados han llamado la Frigotrigolibia” (Fuentes 1982b: 22). Es el prefijo acuñado a T el que permite realizar rápidamente el ejercicio de traducción mental, cuyo terreno está, además, señalado de antemano por el contexto de escritura. Sin embargo, la posibilidad de traducir T por guerra se da únicamente en esta ocurrencia. De esta manera, el *novum* lingüístico, y sobre todo su proliferación, clausura toda posibilidad de conocimiento más allá de la primera analogía evidente.

Asistimos a un falso ejercicio de lógica. La analogía evidente de un mundo bipolar deja el paso a una analogía matemática del absurdo. En el fondo yace la idea que el absurdo y el caos, y no la bipolarización, son el verdadero espejo de nuestro mundo. La proliferación de

reglas, silogismos, postulados, requerimientos que tienen como raíz a T crea la parodia de un tipo de lenguaje: el político y/o económico.

Se da una cacofonía conceptual puesta de relieve por las múltiples aliteraciones que surgen de las derivaciones de T. Con lo cual el lenguaje se hace jerga y éste trabalenguas. O se puede ver un trayecto inverso: un trabalenguas que es parodia de una jerga para poner de manifiesto la vacuidad del lenguaje ideológico, que no tiene nada ni de “ideo” ni de “lógico”. Pero no solamente podemos ver en esta verborrea sin sentido una parodia de la jerga política (de ambos bandos) sino como un eco del cantinflero. Cantinflas, el desposeído hasta del lenguaje, reflejo del pueblo, no tiene pues nada que pedir a los poderosos en su esfera de (des)conocimiento, y eso cualquiera que sea esa esfera (el este o el oeste).

El texto de Fuentes tiene algo de trama orwelliana: Oceanía puede estar en guerra con Eurasia o Estasia indistintamente, El Partido y *Big Brother* crean la impresión de una lógica mundial que es una falacia; al ser humano se le despoja de su intelecto a través del proyecto de crear un lenguaje simplificado. La Trigolengua de Fuentes puede ser quizá reflejo de la Novlengua de 1984.

La presencia de la ciencia en este cuento atañe al razonamiento científico y conceptual o a la lógica matemática, es decir la ciencia en tanto que sistema. Sin embargo la noción de sistema se desarticula para dejar todo el espacio a su contrario: el desorden, el caos, el absurdo, el sin sentido. El modelo de la analogía de la CF se aplica perfectamente en este texto a pesar de la ausencia de la Ciencia en un sentido llano (inventos, descubrimientos, técnica) y a pesar de que su sentido más amplio (el de sistema) se desarticule o, más bien, se pulverice para dar paso a la parodia.

“El que inventó la pólvora” se abre con la voz de un narrador en primera persona que comienza a evocar una situación de “catástrofe” para la humanidad: “Uno de los pocos intelectuales que aún existían en los días anteriores a la catástrofe, expresó que quizá la culpa de todo la tenía Aldous Huxley” (Fuentes 1982a: 47). Se esboza una situación, un mundo ajeno en que hay una especie en vías de extinción (los intelectuales), el término “catástrofe” nos sitúa en el marco de la distopía y la mención de Huxley crea un encauce genérico inmediato. Lo primero que viene a la mente del lector es su novela distópica *El mejor de los mundos* (1932).

Desde el *incipit* nos hallamos en el modelo de la extrapolación (una distopía) pero que, como veremos, linda con la analogía. Los elementos que producen el fenómeno de distanciamiento y cognición se van destilando poco a poco. Lo que queda claro desde el inicio es que el narrador es testigo de lo ocurrido: él vivió para contarlo. El lector es guiado por la

subjetividad de este narrador que, además, desde el inicio de su testimonio recurre a los recuerdos de un amigo suyo y más precisamente de una lectura de Huxley que realiza ese amigo:

Aquel intelectual – titular de la misma cátedra de sociología, durante el año famoso en que a la humanidad entera se le otorgó un Doctorado Honoris Causa, y se clausuraron todas las Universidades – recordaba todavía algún ensayo de *Music at Night*: los snobismos de nuestra época son el de la ignorancia y el de la última moda; y gracias a éste se mantienen el progreso, la industria y las actividades civilizadas. Huxley, recordaba mi amigo, incluía la sentencia de un ingeniero norteamericano: «Quien construya un rascacielos que dure más de cuarenta años, es traidor a la industria de la construcción». (Fuentes 1982a: 47, subrayados nuestros)

Muy pronto nos enteramos de que la catástrofe consiste en la capacidad de los objetos a autodestruirse de forma cada vez más rápida, lo que crea un ciclo incesante de producción de bienes de consumo para poder satisfacer la demanda. La mención del ensayo de Huxley consiste en un resumen y una cita directa. A partir del contenido de éstos el lector debe inferir por qué se le designa a Huxley como “responsable” de la situación. Este punto de partida podría llevar a interpretar el resto de la diégesis, la reconstitución de los hechos por el narrador, como una “refutación de Huxley” (García-Gutiérrez 2000: 90). Sin embargo, esta lectura no es del todo convincente.

Hay que tener en cuenta que estas primeras líneas plasman un recuerdo parcial del amigo del narrador: remanentes de una lectura (resumen y cita sacada de su contexto). Por consiguiente, puede tratarse de una lectura aproximativa e incluso inexacta por parte de la instancia lectora (aquí el amigo del narrador). Cuando se lee directamente el texto de Huxley, es bastante evidente su tono irónico y crítico hacia la modernidad y la civilización industrial. La incapacidad del amigo del narrador, “uno de los pocos intelectuales”, forma parte integral del cuadro global de esa civilización decadente que muestra el texto: la homogeneización, la banalización, la clausura del saber y del intelecto. Esta incapacidad estriba en no ver la ironía en el texto de Huxley. Así, se da un movimiento que abarca la reflexión del narrador sobre la reflexión de su amigo intelectual sobre la reflexión de Huxley. Y en el trayecto se diluye la ironía del texto original de Huxley. No se trata entonces de una narración que refute a Huxley sino que lo reescribe bajo la forma de una ficción que extrapola a lo que puede llevar el estado de “civilización” descrito por Huxley en *Music by night* y, más precisamente en el capítulo “Esnobismos elegidos”. “El que inventó la pólvora” es un ejercicio de reescritura a partir de un intertexto explícito que ha sido objeto de un *misreading*. En el texto original de Huxley, la frase que antecede a la citada por el narrador dice:

El despilfarro organizado entre los consumidores es la primera condición de nuestra prosperidad industrial. Entre más rápido un consumidor eche a la basura un objeto que ha comprado, para adquirir lo

más rápido posible otro, mejor para el productor. Al mismo tiempo, evidentemente, es necesario que el productor colabore en el proceso, produciendo solamente los artículos más perecederos (Huxley 1948: 228, traducción nuestra).

Sólo dando por sentado que los términos “prosperidad industrial” son empleados con un valor positivo, que se deriva del sentido literal del primero, se puede interpretar el texto como refutación. Lo que le sigue a la cita de Huxley retomada por el amigo del narrador dice:

Estas palabras son las de un gran empresario norteamericano. Substituya « rascacielos » por una de estas palabras : « automóvil », « botina », « ropa », etc...y remplace « cuarenta años » por « un año », « tres meses », « seis meses », etc... y usted tendrá el evangelio de cualquier jefe de industria moderno. El snob de la modernidad es evidentemente el mejor amigo de ese industrial. (Huxley 1948: 228, traducción nuestra)

Y es exactamente esto lo que realiza Fuentes en su cuento. Y son los “etc...” de la cita los que se despliegan para dar forma al escenario apocalíptico. El mundo se convierte en máquina, en maquinaria productora de máquinas, herramientas, objetos... que no bien son creados se autodestruyen requiriendo entonces la adquisición de un nuevo objeto de reemplazo. Todo comienza de forma anodina, según el punto de vista del narrador: “El hecho es que un día, la cuchara con que yo desayunaba, de legítima plata Christoph, se derritió en mis manos. No di mayor importancia al asunto, y suplí el utensilio inservible con otro semejante, del mismo diseño” (Fuentes 1982a: 48).

Se trata de los efectos del uso desenfrenado del objeto técnico. Huxley, y Fuentes, se proyectan en lo que hoy se llama la obsolescencia programada. La sociedad de consumo llevada a su extremo produce la desaparición de lo humano (las letras, la literatura) de la memoria de los otros, de la cotidianeidad.

Las premisas de ese mundo apocalíptico recuerdan de forma inquietante el nuestro. La extrapolación futurista adquiere un aire de familiaridad inquietante. Pero los pormenores permanecen oscuros en los primeros párrafos del cuento. Así, en cuanto al pasado inmediato a la catástrofe, nos hallamos ante una descripción del modo operativo de la sociedad de consumo capitalista actual (a pesar de los cambios de comportamiento recientes) y el narrador pasa del uso del “yo” al del “nosotros”, lo cual constituye un mecanismo escritural propio de la CF en lo que atañe la recepción: a pesar del extrañamiento, lo que leo me concierne, me incluye de uno u otro modo. Como aparece de forma enfática en el siguiente pasaje:

La situación, intrínsecamente, no era nueva. Sólo que, hasta entonces, habíamos sido nosotros, los hombres, quienes la provocábamos. Era esto lo que la justificaba, la dotaba de humor y la hacía inteligible. Éramos nosotros los que cambiábamos el automóvil viejo por el de este año. Nosotros, quienes arrojábamos las cosas inservibles a la basura. Nosotros, quienes optábamos entre las distintas marcas de un producto. (Fuentes 1982a: 47-48)

En el momento en que se aclara en qué consiste la catástrofe concretamente se da un giro en el texto. Estamos en el terreno de lo insólito pero difícilmente natural, el texto no

proporciona ni un ápice de explicación científica al fenómeno, con lo cual el modelo de la extrapolación comienza a lindar con la analogía:

Cuando comenzaron a derretirse las cucharas, cuchillos, tenedores, amarillentos, de aluminio y hojalata, que usan los hospitales, los pobres, las fondas, los cuarteles, no fue posible ocultar la desgracia que nos afligía. Se levantó un clamor: las industrias respondieron que estaban en posibilidad de cumplir con la demanda, mediante un gigantesco esfuerzo, hasta el grado de poder reemplazar los útiles de mesa de cien millones de hogares, cada veinticuatro horas. (Fuentes 1982a: 48)

Y a medida que se acelera el proceso el modelo de la analogía va dejando atrás al de la extrapolación, como en el siguiente fragmento en el que se dibuja a un ser humano que se va despojando de lo accesorio:

Sentí que el cepillo, todavía en la boca, se convertía en culebrita de plástico; lo escupí en pequeños trozos. [...]Regresando a la casa, mis zapatos se abrieron como flor de cuero, y tuve que continuar descalzo. Llegué casi desnudo: la ropa se habla caído a jirones, los colores de la corbata se separaron y emprendieron un vuelo de mariposas. (Fuentes 1982a: 49)

Incluso los objetos retornan a un estado de naturaleza, como los colores de esa corbata que, a semejanza de los versos de Prévert³, regresan al lugar o al ser que proporcionó la idea de transponerlos en objetos. Este giro de la extrapolación a la analogía adquiere un carácter aún más insólito cuando la acción de los objetos se torna violenta hacia los seres humanos, lo cual establece un paralelismo evidente con el aprendiz de brujo:

Algunos intentaron dominar a las cosas, maltratarlas, obligarlas a continuar prestando sus servicios; pronto se supo de varias muertes extrañas de hombres y mujeres atravesados por cucharas y escobas, sofocados por sus almohadas, ahorcados por las corbatas. Todo lo que no era arrojado a la basura después de cumplir el término estricto de sus funciones, se vengaba así del consumidor reticente. (Fuentes 1982a: 51)

El objeto técnico se venga no tanto de sus creadores como de sus explotadores (sus usuarios). Se sugiere que, puesto que la explotación del hombre por el hombre no lleva a la revolución por parte de las masas trabajadoras, son los objetos creados los que toman ese papel. Sin embargo, el modo operativo del *novum* no traduce un mensaje unívoco de crítica del modelo capitalista. Al igual que en “En defensa de la Trigolibia”, el absurdo no es monopolio de ningún sistema político u económico. En efecto, si bien el resultado de la desintegración de los objetos es conveniente para el modo de producción capitalista, otro resultado del fenómeno insólito es un guiño hacia la teoría marxista. Paradójicamente, en esta sociedad de la obsolescencia programada, *summum* del capitalismo, por fin el trabajador se apropia, en sentido literal, del fruto de su trabajo:

En las fábricas, tengo entendido que un trabajador armaba una bicicleta, corría por el patio montado en ella; la bicicleta se reblandecía y era tirada al carro de la basura que, cada día más alto, corría como arteria parálitica por la ciudad; inmediatamente, el mismo obrero regresaba a armar otra bicicleta, y el proceso se repetía sin solución. Lo mismo pasaba con los demás productos; una camisa era usada inmediatamente por el obrero que la fabricaba, y arrojada al minuto; las bebidas alcohólicas tenían que

³ « Et les vitres redeviennent sable / l'encre redevient eau / les pupitres redeviennent arbres / la craie redevient falaise / le porte-plume redevient oiseau » (Prévert 1946 : S/P).

ser ingeridas por quienes las embotellaban, y las medicinas de alivio respectivas por sus fabricantes, que nunca tenían oportunidad de emborracharse. Así sucedía en todas las actividades. (Fuentes 1982a: 51-52)

El comentario metatextual no está ausente del cuento. Puesto que todo objeto se desvanece, igual desaparecen los libros y su contenido: la literatura. Y en este sentido cobra particularmente importancia el papel del narrador como testigo ya que consigna los hechos por escrito, aunque el texto no explicita cómo lo logra pues libro, papel, tinta, todo esto también se desvanece. El desenlace del cuento describe un mundo en ruinas, donde las bombas estallan apenas fabricadas. El mundo que observa es un magma de restos de objetos y seres humanos:

Extendí la vista sobre los montones de inmundicia. La opacidad chiclosa se entrevera en mil rasguños; las llantas y los trapos, la obesidad maloliente, la carne inflamada del detritus, se extienden enterrados por los cauces de asfalto; y pude ver las cicatrices, que eran cuerpos abrazados, manos de cuerda, bocas abiertas, y supe de ellos. (Fuentes 1982a: 53)

Tal descripción no deja de hacer pensar en el mural de José Clemente Orozco, *La Catarsis* (1934), que representa a la humanidad como un magma informe; una sociedad “empaquetada” y atrapada en un conflicto que la autoconsume, tal como los personajes del cuento de Fuentes que “[v]iven al día, emparedados por los segundos” (Fuentes 1982a: 53). Se trata de un mural ejecutado justo después del regreso del pintor de los EE. UU y que es claramente un comentario sobre la modernidad. El texto de Fuentes representa igualmente un momento de catarsis para una civilización poco o nada viable. Una visión sumamente pesimista que llegando al desenlace crea falsas expectativas en el lector. El personaje-narrador siembra una semillas halladas entre las páginas de *Treasure Island* de Stevenson, lo cual invita a una interpretación positiva de renuevo gracias al poder de la escritura y la lectura. Esto se aúna a la última imagen del texto: el narrador se encuentra en una isla despojada de todo lo material. Sin embargo, no se puede hacer abstracción de lo que precede inmediatamente a esa imagen idílica:

Ahora, ahora un hongo azul que luce penachos de sombra y me ahoga en el rumor de los cristales rotos... Estoy sentado en una playa que antes -si recuerdo algo de geografía- no bañaba mar alguno. No hay más muebles en el universo que dos estrellas, las olas y arena. He tomado unas ramas secas; las froto, durante mucho tiempo... ah, la primera chispa... (Fuentes 1982a: 53)

El uso del tiempo presente crea un efecto de simultaneidad con el acto de narrar, los puntos de suspensión, la mención del hongo en relación con el ruido de cristales rotos, todo esto invita a leer la última imagen, la de la utopía, como un sueño desde los últimos instantes de vida. Lo que parecía ser un movimiento de la distopía a la utopía no lo es, al igual que lo que parecía una extrapolación tampoco lo es. El juego que se establece entre el título y las últimas líneas también crea ambigüedad. Esas últimas líneas que invitarían a titular el cuento “El que creó el fuego”, título que implicaría realmente un borrón y cuenta nueva. Sin embargo, el

título es “El que inventó la pólvora”, es decir una derivación técnica... con lo cual se anuncia no un borrón y cuenta nueva sino la repetición del mismo ciclo en el que el ser humano se apropia los elementos, crea la herramienta y luego un largo etcétera llamado “progreso”.

Conclusiones

En estos cuentos son las derivaciones del elemento ciencia (la técnica, la lógica, la noción de “sistema”) las que tejen la ficción, lo cual apunta a la importancia que cobrará el subgénero *cyberpunk* a finales del siglo XX, que contiene en él elementos distópicos. Lo que tienen en común Arreola y Fuentes en estos cuentos es el recurso a la parodia. Si buena parte de la CF está marcada por la parodia (la “nopal fiction” a la que se refiere Alberto Chimal (Fernández 2010: 236)), la vertiente *cyberpunk* no hará un uso frecuente de ella. La CF se mueve con su contexto, sigue su propio cauce que se alimenta de la tradición anterior, pero también se proyecta hacia el futuro. En ese futuro que ella vislumbra prevalece un aura de gravedad.

Arreola es un escritor que, a pesar del reconocimiento, se mantuvo hasta cierto punto al margen del *establishment* literario, todo lo contrario de Fuentes que, como Octavio Paz, forjan una imagen de autoridad intelectual, a lo cual se añade para Fuentes lo prolífico de su obra novelística. Se puede apreciar, de forma general en la obra de Fuentes, un sentido de lo exponencial y lo enfático que contrasta con lo parco, lo hiperbreve de Arreola y su sentido de lo anodino que finalmente no lo es. Podríamos tener tendencia, dadas las trayectorias de ambos escritores, a establecer bajo Fuentes el paradigma de los escritores del *mainstream*, aquellos que recurren de forma esporádica a los temas de la CF, y bajo Arreola aquellos que permanecerán en la periferia de las grandes redes editoriales. En este sentido, es significativo que los cuentos de Arreola figuren en las antologías de la CF mexicana, aquellas editadas por esos mismos escritores que se dicen relegados en un gueto; no es el caso de Fuentes a quién difícilmente se coloca bajo el rubro CF. Es de notar que los análisis críticos (no muy numerosos) no mencionan el rótulo “Ciencia Ficción” al abordar estos textos, con la excepción de Pablo Brescia con respecto a “Baby HP”. Esto plantea la relación problemática del architexto llamado ciencia ficción con un corpus nacional que lo desafía y que, ya sea desde su periferia, ya sea desde su no adscripción genérica, logra dibujar los contornos, aunque sean imprecisos o movedizos, de una ciencia ficción mexicana.

Bibliografía

- Abraham, Carlos (2017) : «Las literaturas de lo insólito. Una tipología». *Revista Iberoamericana*, 83 : 259, pp. 283-304.
- Arreola, Juan José (1980a) : «Anuncio» en *Confabulario personal*. Barcelona: Editorial Bruguera, pp. 70-75.
- (1980b) : «Baby H.P.» en *Confabulario personal*. Barcelona: Editorial Bruguera, pp. 68-69.
- (1980c) : *Confabulario personal*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- (1980d) : «En verdad os digo» en *Confabulario personal*. Barcelona: Editorial Bruguera, pp. 18-21.
- Borges, Jorge Luis (1998) : *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza editorial.
- Brescia, Pablo (2012) : «La era de los tecnobebés: Juan José Arreola y el modelo crítico de la ciencia-ficción». *Revista Iberoamericana*, LXXVIII (junio), pp. 91-107.
- Capanna, Pablo (2007) : *Ciencia ficción: utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro.
- Capistrán, Miguel (2012) : *Borges y México*. Barcelona: Lumen.
- Chimal, Alberto (2016) : «La imaginación en México», en Álvarez Méndez, Natalia/ Abello Verano, Ana/ Fernández Martínez, Sergio (eds.) : *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*. Ediciones de la Universidad de León, pp. 35-49.
- Clet-Martin, Jean (2017) : *Logique de la science-fiction: de Hegel à Philip K. Dick*. Bruxelles: Les Impressions nouvelles.
- David, Christophe (2006) : «Günther Anders et la question de l'autonomie de la technique». *Ecologie & politique*, 32, pp. 179-96.
- Dehouve, Danièle (2019) : «La notion de fractale en anthropologie». ethnographiques.org. <https://www.ethnographiques.org/2014/Dehouve>. (cons.17-X- 2019).
- Feliciano, Margarita (1998) : «Humor y misoginia en la obra de Juan José Arreola», *Alba de América: Revista Literaria*, 16 (30-31), pp. 337-345.
- Fernández, Bernardo (ed.) (2010) : *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*. Gran angular 48M. Mexico: Ediciones SM.
- Fuentes, Carlos (1982a) : «El que inventó la pólvora», en *Los días enmascarados*. México: Ed. Era, pp. 47-53.
- (1982b) : «En defensa de la Trigolibia» en *Los días enmascarados*. México: Ed. Era, pp. 20-23.
- (1982c) : *Los días enmascarados*. México: Ed. Era.
- García-Gutiérrez, Georgina (2000) : *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*. México: El Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios.
- Huxley, Aldous (1948) : *Musique nocturne*. Traducido por Jules Castier. Paris: La nouvelle édition.
- Langlet, Irène (2006) : *La science-fiction: lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris: Armand Colin.
- Marchese, Angelo / Forradellas Joaquín (1994) : *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Prévert, Jacques. s. f. «Page d'écriture (tiré du recueil *Paroles*, 1946)». Un Jour Un Poème. <http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/page-decriture>. (cons. 8-III- 2020).
- Rivero-Potter, Alicia (1998) : «La mujer cibernética en “Salvad vuestros ojos” de Huidobro y Arp, “Anuncio” de Arreola y El eterno femenino de Castellanos», *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 3 (9), pp. 579-96.
- Ruiz Rivas, Héctor (1990) : «El Pígalión moderno de J. J. Arreola: “Anuncio”», *Literatura Mexicana*, 1 (2), pp. 471-82.
- Suvin, Darko (1977) : *Pour une poétique de la science-fiction*. Montréal: Presses universitaires du Québec.

Trujillo Muñoz, Gabriel (1999) : *Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana*.
Colección Mecyf 3. México, D.F: Grupo Editorial Vid.