



**HAL**  
open science

**Mecánica cienciaficcional, novum y substratos míticos en la novela caribeña y centroamericana: 'Tikal Futura' (2012) de Franz Galich, 'El indio sin ombligo' (2007) de Rafael Pernett y Morales y 'La mucama de Omicunlé' (2015) de Rita Indiana**

Margarita Remón-Raillard

► **To cite this version:**

Margarita Remón-Raillard. Mecánica cienciaficcional, novum y substratos míticos en la novela caribeña y centroamericana: 'Tikal Futura' (2012) de Franz Galich, 'El indio sin ombligo' (2007) de Rafael Pernett y Morales y 'La mucama de Omicunlé' (2015) de Rita Indiana. Kamchatka. Revista de análisis cultural, 2023, 22, pp.289-327. 10.7203/KAM.22.24230 . hal-04388831

**HAL Id: hal-04388831**

**<https://hal.science/hal-04388831>**

Submitted on 17 Jan 2024

**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.

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

MECÁNICA CIENCIAFICCIONAL, *NOVUM* Y SUBSTRATOS MÍTICOS EN LA NOVELA CARIBEÑA Y

CENTROAMERICANA: *TIKAL FUTURA* (2012) DE FRANZ GALICH, *EL INDIO SIN OMBLIGO* (2007) DE RAFAEL

PERNETT Y MORALES Y *LA MUCAMA DE OMICUNLÉ* (2015) DE RITA INDIANA

Science fictionnal mechanism, *novum* and mythical substrate in Central America and Caribbean novel: Franz Galich 's *Tikal Futura* (2012), Rafael Pernet y Morales' *El indio sin ombligo* (2007) and Rita Indiana's *La mucama de Omicunlé* (2015)

---

**MARGARITA REMÓN-RAILLARD**

Université de Caen Normandie - LASLAR

margarita.raillard@unicaen.fr

Recibido: 4 de abril de 2022

Aceptado: 3 de febrero de 2023

CEMCA, UMIFRE 16 MAE CNRS

CIHAC, Ministerio de la Cultura de la República de Panamá

<https://orcid.org/0000-0002-1441-8884>

<https://doi.org/10.7203/KAM.22.24230>

N. 22 (2023): 289-327. ISSN: 2340-24496

---

**RESUMEN:** Este trabajo es un estudio cruzado de tres novelas del área Caribe y Centroamericana: *Tikal Futura* (2012) del guatemalteco-nicaragüense Franz Galich, *El indio sin ombligo* (2007) del panameño Rafael Pernet y Morales, y *La mucama de Omicunlé* (2015) de la dominicana Rita Indiana. Analizamos la manera en que se pone en marcha la mecánica cienciaficcional: la conformación de la extrañeza global o de universo y las distintas modalidades de emergencia del *novum* (Suvin). También estudiamos las distintas maneras en que el substrato mítico perteneciente a las culturas periféricas (autóctonas y afrodescendientes) funcionan como *novum* dentro del tejido textual. Finalmente, abordamos la dimensión transtextual en los tres textos (haciendo hincapié en la metatextualidad) y la relación de éstos con el "architexto" ciencia ficción.

**PALABRAS CLAVE:** ciencia ficción, Caribe, América central, Galich, Indiana, Pernet y Morales.

**ABSTRACT:** This work is a cross study of three novels from the Caribbean and Central American area: Guatemalan-Nicaraguan Franz Galich's *Tikal Futura* (2012), Panamanian Rafael Pernet y Morales's *El indio sin ombligo* (2007), and Dominican Rita Indiana's *La mucama de Omicunlé* (2015). We will analyse the way in which the science fictional mechanism is set up: the configuration of an overarching strangeness, and the different modalities of emergence of the *novum* (Suvin). We will also study the ways in which the peripheric cultures' (native and of African descent) mythical substrate acts as within the textual fabric. Lastly, we will address the three texts' transtextual dimension (with an emphasis on metatextuality) and the texts' relationship to the science fiction "architext".

**KEYWORDS:** Science-Fiction, Caribbean, Central America, Galich, Indiana, Pernet y Morales

## INTRODUCCIÓN

La reflexión crítica sobre la ciencia ficción latinoamericana ha señalado la profunda escisión entre el architexto<sup>1</sup> “ciencia ficción” y los textos allí producidos que se situarían bajo esa etiqueta<sup>2</sup>. Para muchos, esta escisión entre architexto y textos se debe a la casi ausencia del elemento “ciencia” en los últimos. La literatura de ciencia ficción latinoamericana ha sido vista como un corpus periférico en relación con los grandes centros tradicionales de producción del género, esencialmente el mundo anglosajón. Dentro del vasto ámbito latinoamericano, hay zonas más expuestas que otras a la condición periférica.

Basándose en los estudios de François Paré y refiriéndose a la literatura caribeña, Catherine Pélage afirma que “[l]as literaturas insulares, o las ‘pequeñas literaturas’ en general, se caracterizan por una conciencia aguda de escribir desde los márgenes geográficos y culturales”. La “interiorización del territorio exiguo”, la “invisibilidad en la República de las Letras” se traducen por la necesidad de hacerse oír [...] (Pélage, 2021: 5). Esta condición insular se puede extrapolar a otros territorios exiguos del subcontinente como lo es el istmo centroamericano; condición que se hace exponencial a la hora de practicar un género que sigue siendo considerado como menor, a pesar del interés creciente de la crítica en los últimos años.

Hemos decidido abordar tres ejemplos de novelas del área Caribe y de Centroamérica representativos de todo lo anterior: *Tikal Futura*, del guatemalteco-nicaragüense Franz Galich, *El indio sin ombligo* del panameño Rafael Pernet y Morales y *La mucama de Omi-cunlé* de la dominicana Rita Indiana.

*Tikal Futura*<sup>3</sup>, novela póstuma de Franz Galich, fue publicada en 2012 pero fue escri-

1 Este término se empleará según la clasificación de modalidades transtextuales establecidas por Gérard Genette. Para el crítico francés, la architextualidad es “la relación de inclusión que une cada texto con los diversos tipos de discurso bajo los cuales se situarían, es decir los géneros literarios y sus determinaciones (temáticas, modales, formales, otras [...])” (Genette, 1986: 157).

2 Ver Rosso (2017).

3 En una Guatemala distópica, se practica una fuerte estratificación de la sociedad, que corresponde a su ubicación espacial, ya sea en Ciudad Arriba o en Ciudad Abajo. Los habitantes de la primera viven llenos de lujo y comodidades (y elevados en la altura) y los de la segunda, obviamente, se hallan sumergidos en la miseria. Además, son controlados con microchips implantados desde su nacimiento, vigilados por un ojo panóptico y, sobre todo, mantenidos en un estado de dependencia a drogas (Opsin y Mago) y alcohol (Rogua). Un advenedizo, que se hace llamar Señor Apocalíptico, logra escalar social y políticamente convirtiéndose en el cerebro de megaproyectos turísticos (que incluyen turismo sexual y safaris con guerrilleros por la Ruta Maya) y de la edificación de Tikal Futura. Se trata de un gran megaproyecto que unirá por medio de autovías aéreas, por un lado, Cuahutemallán con Quisyanlandia (gran potencia que ha perdido toda su fauna y su flora debido a su sobreexplotación) y, por otro lado, Cuahutemallán con las otras Ciudades Arriba de lo que se entiende ser el resto de América Central. Para llevar a cabo

ta entre los años 1999 y 2003, es decir pocos años después de la firma de los Acuerdos de Paz de 1996 entre el Estado Guatemalteco y la Insurgencia. El universo ficcional se construye como reelaboración futurista de los años que precedieron su escritura, marcados por el terror de Estado sobre las comunidades indígenas, fundamentado en la sospecha de su colaboración con la insurgencia de izquierda. Pero, al mismo tiempo, ese pasado reciente de la escritura se proyecta en pasados más lejanos, en los que esos mismos pueblos fueron víctimas de sometimiento. Se trata de un ciclo perpetuo en el que “el poder [...] se proyecta al pasado y al futuro, a través de la muerte, la impunidad, la injusticia y la traición” (Alvarenga Venutolo, 2016: 114)

El proyecto literario de *Tikal Futura* se inserta en la escritura de una tetralogía o “cuarteto centroamericano” (Gianni, 2007: s.p.) que permaneció inconcluso con la muerte repentina del autor en 2007. En la novela se aprecian claramente algunos rasgos ya señalados como característicos de la escritura de Galich, como lo son los personajes “sin convicciones, grotescos rayando en lo patético” (Barrientos Tecún, 2007: s.p.), encarnados en la pareja Apocalíptico-Klimowitz, o la convivencia del registro popular con las reescrituras de leyendas o creencias de la Antigua Guatemala (Barrientos Tecún, 2007: s.p.). Este último aspecto señala la importancia de la intertextualidad y de la metatextualidad en la construcción de la trama.

Rafael Pernet y Morales, médico de profesión, es sin duda uno de los escritores panameños de más relevancia. Ha obtenido tres veces el premio Ricardo Miró: por *Loma ardiente y vestida de sol* (1973), *Estas manos son para caminar* (1977) y, finalmente, *El indio sin ombligo* (2007)<sup>4</sup>. Sin embargo, su obra es prácticamente desconocida por el his-

estos proyectos, cuenta con el apoyo del embajador de Quisyanlandia, Mister Klimowitz. Una serie de capítulos se centran en las andanzas y planes de estos dos personajes, andanzas que tienen lugar la mayor parte de las veces en clubes de placer. Por otro lado, tenemos la historia de los habitantes de Ciudad Abajo, entre los cuales destaca una pareja de jóvenes, Namú e Ix, primos lejanos que pertenecen a familias que en un pasado remoto y mítico fueron adversarias. La abuela de ambos, Cané, tiene el don de la profecía, lee los antiguos textos de los Quiché y escribe una crónica titulada “Memorias para un futuro incierto”; su nieto Namú desempeñará un papel crucial en la gran insurrección que se prepara.

4 En una ciudad de Panamá que parece corresponder a nuestro presente, tres amigos se ven involucrados en un insólito suceso: el descubrimiento de experimentos sobre el genoma humano que llevan a la creación de seres desprovistos de ombligo. Todo comienza cuando uno de ellos, Tono (vendedor de enciclopedias), se halla por casualidad en el sitio en que la policía acaba de encontrar un muerto por bala. En el momento de levantar el cadáver, Tono logra ver con claridad que se trata de un indígena y que además no tiene ninguna señal de cicatriz umbilical en el vientre. Tono cuenta lo visto a Elkin (policía al que todo le sale mal) y a Euro (profesor de biología). El trío se lanza a indagar el asunto y una mirada de personajes entra en juego: Yastamara (la mujer infiel de Euro y que resultará estar al corriente de todo desde el inicio), su amante “el forense” (involucrado en la conspiración hasta el fondo), Llanero Cool (sicario de puntería infalible, sobre todo si su blanco es un indio), Tin Chalen (el experto en informática), y tantos otros. Las investigaciones del trío lo llevan desde la Ciudad de Panamá hasta la región bananera de Changuinola, en la costa caribe lindante con Costa Rica, donde se encuentra la comarca de los Ngöbe-Buglé o guaymies. Allí descubrirán los experimentos de una gran y misteriosa transnacional

panismo internacional y pocos son los estudios sobre ella<sup>5</sup>. En *El indio sin ombligo*, la construcción de los personajes y la reproducción del habla popular le proporcionan al texto una dimensión humorística, a pesar de la violencia relatada: exacciones, bombas, persecuciones, ejecuciones y, finalmente, ocultamiento de la información.

Rita Indiana es sin duda la voz narrativa más audaz del panorama de la literatura caribeña de las últimas décadas. Cantante, performer, escritora, con una personalidad multifacética y mediática. Su “epitexto público” redonda en una “poética performativa anclada en el presente” (Pélage, 2021: 3). Dentro del conjunto de su obra, *La mucama de Omicunlé* (2015) muestra la eficacia con que tal proyecto poético cobra forma. Como lo señala Rosana Herrero-Martín, se trata de una historia caribeña colosal y fractal que difícilmente se presta a un resumen lineal o a una delimitación de temas (Herrero-Martín, 2019: 53). Para mayor claridad de nuestra exposición, asumimos el reto<sup>6</sup>. Se trata de una “trama plagada de transiciones entre géneros, especies y mundos” que ha sido calificada de “ciencia ficción eco-queer” (Figuroa & Martínez-Hernández, 2021: 393), lo cual señala la extrema complejidad de su andamiaje textual.

A través del estudio cruzado de las tres novelas nos detendremos en la manera en que

en un barco que llega periódicamente y que descarga los “prototipos” de indios sin ombligo, seres a los que se les ha suprimido la necesidad de alimentarse.

5 Ver Alverio (1991).

6 Acilde, joven dominicana, debe prostituirse para sobrevivir en una Santo Domingo devastada por un gran desastre ecológico: un maremoto ocurrido en 2024 que produce que grandes cantidades de material radioactivo se derrame en el mar, acabando con todo su ecosistema. Acilde encuentra trabajo como mucama de Esther Escobedo, santera llamada Omicunlé y consejera del presidente Said Bona. Acilde descubre que Esther posee un espécimen de gran valor en ese contexto de desaparición de la fauna y flora marina, una *Condilactys gigantea*, gran anémona marina que desempeña un papel central en la trama ya que otorga el don de desplazarse en el tiempo. Acilde, que ignora el poder del espécimen, concibe un plan para robarlo y con el dinero pagarse una operación de cambio de sexo con la última tecnología: las inyecciones de *Rainbow bright*, que producen la metamorfosis generalizada y acelerada. Pero tras la operación Acilde es encarcelada según órdenes del presidente Bona, por el asesinato de Escudero. En realidad, se trata de una maniobra para que, desde la cárcel y sin muchos testigos, pueda manipular el pasado y cumplir con la misteriosa misión que Escudero/Omicunlé le había designado. Paralelamente se narra otra historia situada a principios del siglo XXI, la del pintor fracasado Argenis Luna, cuya suerte parece cambiar cuando logra ser invitado por una pareja de ricos, Giorgio Menicucci y Linda Goldman, en Playa Bo (Sosúa) con otra serie de personas (el performer Malagueta Walcott, una burguesa videoartista, Elizabeth Méndez, y el curador cubano Iván de la Barra). La pareja está montando, como mecenas, el *Sosúa Project*, fundación de arte y laboratorio para la preservación del medio ambiente. Un día salen a bucear y a Argenis le pica una gran anémona que le provoca el don especial de vivir en una doble frecuencia temporal, su presente en los primeros años del siglo XXI y el pasado, la época de los filibusteros en el Caribe en el siglo XVII, donde es apodado Côte de Fer. Rápidamente, todas las líneas temporales se enlazan pues Acilde, en el futuro, es iniciada en la misión especial que se irá revelando poco a poco. Los tentáculos de la anémona se le injertan en unos puntos precisos de cabeza, una serie de lunares que la señalan como la/el elegido(a), lo cual le produce el mismo don de vivir en otra frecuencia temporal, los inicios del siglo XXI. Acilde reaparecerá en el agua en un hoyo marino en Playa Bo y será Giorgio Menicucci. Pero también será Roque, un filibustero del siglo XVII.

se pone en marcha la mecánica cienciaficcional: cómo se conforma la extrañeza global o de universo, esto es cómo la suma de extrañezas o alteridades léxicas o discursivas<sup>7</sup> permiten al lector construir en su mente la imagen de un universo otro. Nos detendremos particularmente en las distintas modalidades de emergencia del *novum*, ya sea a través de los elementos espaciotemporales o la manera en que substratos míticos fungen como tales. También abordaremos la manera en que los textos se sitúan o dialogan con el género que los subtiende, la ciencia ficción, a través de la transtextualidad (paratextualidad, intertextualidad, metatextualidad). Seguidamente explicitamos estos ejes de nuestro análisis cruzado.

Darko Suvin crea el concepto de *novum* para designar el desencadenante de la extrañeza (lo que usualmente se conoce como el “fenómeno” en lo fantástico). Langlet explica que el *novum* funciona en el proceso de extrañeza por medio de dos operaciones concomitantes: una operación lingüística que consiste en darle un referente imaginario al *novum*, y otra operación, sociolingüística, que tiene el objetivo de extrapolar el estado de sociedad en la cual ese *novum* y su referente se sitúan (Langlet, 2006: 25–26). En suma, siguiendo a Darko Suvin, veremos cómo se despliega la ecuación distanciamiento/cognición propia del género. En efecto, el pacto de lectura cienciaficcional llama a realizar una operación de distanciamiento (con relación a nuestro marco empírico, nuestra realidad) que hallamos en otros géneros no miméticos (fantástico, maravilloso). Pero en la ciencia ficción este distanciamiento viene acompañado de una operación de cognición sobre nuestra realidad, instaurando un “nosotros” implícito que en el caso que nos concierne atañe a la dimensión ecológica y política de los tres textos. Sobre la condición intrínseca del ser contemporáneo, Giorgio Agamben afirma: “[...] contemporáneo no es solo aquel que, al percibir la oscuridad del presente, identifica la luz inaccesible; es también aquel que, mediante la división y la interpolación de tiempos, es capaz de transformarlo y de ponerlo en relación con otros tiempos [...]” (Agamben, 2008: 39, traducción propia). La ciencia ficción, y más particularmente la distopía, se presta particularmente bien para este tipo de juegos de montajes temporales. Además, sobre la necesidad de hacerse oír arriba mencionada, Pélage señala que cristaliza en dos modalidades: la oralidad y, basándose en los estudios de Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, la “hiperenunciación de la identidad exigua” (Pélage, 2021: 5). Esta última modalidad aparece en los tres textos a través de la presencia de un substrato mítico perteneciente a las culturas periféricas (autóctonas y afrodescendientes) de las áreas que nos conciernen. El mito y sus

7 Irène Langlet clasifica los desencadenantes de extrañeza en la ciencia ficción según una gradación que va de lo particular a lo general: las alteridades o extrañezas léxicas (neologismos, palabras nido...), las alteridades o extrañezas discursivas (frases con conexiones semánticas extrañas) y las alteridades o extrañezas globales o de universo, producto de la integración de todas las extrañezas a través de la constitución de una xeno-enciclopedia (Langlet, 2006: 35–37).

transformaciones, como modalidades de la hiperenunciación de identidades exiguas o enfatización de estas que traducen la necesidad de hacerse oír, funcionan como *novum* dentro del tejido textual, lo cual implica el último sesgo de nuestro análisis cruzado: la transtextualidad. La metaxtualidad, como modalidad que atañe a aquellos textos literarios que problematizan su proceso de creación y el de su lectura, es clave en las tres novelas. Otros fenómenos transtextuales<sup>8</sup> (la intertextualidad, la paratextualidad) son también reveladores de la manera en que los tres textos se posicionan con relación a una tradición literaria y con el “architexto” ciencia ficción.

## PLURITEMPORALIDAD Y POÉTICA DE LAS FECHAS

Una aportación importante de la reflexión de Darko Suvin ha sido establecer dos modelos o tipologías principales para la ciencia ficción: el extrapolativo y el analógico. El primero, el que nos concierne en este trabajo, “está basado en una extrapolación temporal directa, y orientado hacia una problemática sociológica (utópica y antiutópica)” (Suvin, 1977: 34). Con “extrapolación temporal directa”, Darko Suvin no se refiere exclusivamente al futuro, ya que considera a la ciencia ficción como pluritemporal. El corpus de estudio refleja la dimensión pluritemporal del género cienciaficcional. El texto de Galich, como bien lo anuncia su título, se sitúa en el futuro, el del Pernet y Morales en un presente dilatado y el de Rita Indiana juega sobre la paradoja temporal apoyándose en una temática clásica del género, el viaje en el tiempo, y abarca tanto el futuro como el pasado y el presente. En este sentido, las fechas a las que remiten los textos (explícita o implícitamente) revisten una importancia particular.

La significatividad o no significatividad de las fechas son factores que han sido abordados tanto por la crítica como por los mismos escritores de ciencia ficción. Irène Langlet se refiere al “espectro de la verificación” (Langlet, 2006: 241) cuando la ciencia ficción es alcanzada por el calendario; otros autores hablan de “anticipaciones atrasadas” (Henriet, 2009: 82) cuando los textos que describen el futuro son superados por la historia. Las fechas, incluso fuera del texto (publicación), forman parte de una serie de puntos de referencia que ayudan a entender el alcance del texto (ideológico, filosófico). Habrá quién afirme que algunos textos de ciencia ficción prescinden totalmente de fechas que permitan situar la diégesis, como sería el caso de la ciencia ficción mítica y simbólica, según Jean Gattégno (1983: 99). Sin embargo, incluso (o sobre todo) en esos casos en que

<sup>8</sup> Genette (valiéndose de Riffaterre) avanza que la transtextualidad es un aspecto de la textualidad o de la literariedad, como lo son sus diferentes componentes (hipertextualidad, intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad) (Genette, 1992: 18).

el futuro sería tan lejano que el destino del planeta no concierne a ningún ser vivo, o en el caso de textos que juegan con paradojas temporales, son las fechas del “fuera del texto” (escritura/publicación) las que servirían para calibrar el GPS hermenéutico. Si, para instaurar ese “nosotros”, hay que instalar balizas temporales más o menos fijas, en el interior del territorio así creado se encuentra una partícula movediza, una especie de electrón libre, el *novum*, en el sentido amplio dado por Suvin. Carlos Abraham comenta al respecto:

La ciencia ficción suele constar de narraciones que transcurren en el futuro. Pero es el *status* epistemológico de los hechos científicos en el contexto de enunciación, y no su ubicación temporal, lo que determina como ciencia ficción a la narración. No es necesario que un invento o descubrimiento ocurra en el futuro, sino que aún no exista en el mundo objetivo del autor y del lector. (Abraham, 2017: 295)

El *novum* es movedizo, se desplaza según el contexto de enunciación y el de la lectura. Es decir que la predicción de un avance tecnológico y científico presente en una ficción puede verse confirmada algunos años o decenios más tarde (y eso puede coincidir con nuestro presente), pero también puede verse infirmada o confirmarse de otra manera (la realidad extraliteraria acabaría dándole sus contornos al *novum*). Son estas tres posibilidades del devenir del *novum*, y su combinatoria, las que entran en sinergia con los juegos de fechas, induciendo lecturas o textos múltiples.

El manejo del factor tiempo en *Tikal Futura* hace que este texto corresponda claramente, de forma general, al modelo de la extrapolación tal como lo establece Suvin y, en particular, al de la distopía. Se describe un futuro muy lejano, lo que nos sitúa en el marco de la ciencia ficción mítica de Jean Gattégno. Algunas fechas permiten al lector situar ese futuro con relación a nuestro presente. En efecto, en el tiempo de la diégesis todavía circulan “destartalados buses del año 2025” (Galich, 2012: 12). Cuando se describe el sistema de desagüe de Ciudad Arriba se menciona a los “veinte millones de habitantes, cifra que llegó a alcanzar la ciudad con sus alrededores hacia los últimos años del siglo XXII” (Galich, 2012: 99). O bien: “La ciudad fue empezada a construir en el año dos mil cien, después del terremoto de dos mil sesenta y ocho y de la rebelión de dos mil setenta y ocho” (Galich, 2012: 125).

Por un lado, nuestro tiempo presente es un pasado remoto en la novela ya que el siglo XXII aparece como un pasado relativamente reciente. Por otro lado, la mención de terremotos y rebeliones se insertan en una red de referencias temporales al pasado del país, sugiriendo el carácter cíclico de la historia: el terremoto de 1976, el derrocamiento de Ubico en 1944 por un movimiento revolucionario de izquierda, así como el golpe de Estado al general Arbenz en 1954 apoyado por la CIA (Caña Jiménez, 2014: 73), son algu-



nos de los hechos históricos evocados en la diégesis. La lejanía del futuro de la diégesis se entrelaza, a través de referencias históricas, con otros tiempos pasados, no solo el pasado reciente ya mencionado sino también el XVI o incluso tiempos legendarios, lo cual produce una explosión de redes temporales que dificulta la claridad del hilo narrativo. La abuela Cané, depositaria de la memoria de los pueblos ancestrales, sabe que su nieto Namú va a desempeñar un papel importante en la rebelión futura, que a la vez es pasada ya que lo que prima en la novela es la yuxtaposición o montaje temporal.

En la novela del panameño Pernet y Morales no aparece ninguna fecha o nombre propio que permita situar la diégesis, salvo una excepción. En un momento, Yastamara escucha los compases de la Marcha Panamá desde el televisor (Pernet y Morales, 2007: 85). Se trata de una marcha castrense compuesta por Eduardo Maduro hacia 1959, que se hará muy popular tras la llegada al poder del General Omar Torrijos en 1968. Cada mes de noviembre, momento de las fiestas patrias, las bandas republicanas y escolares la entonan. Su mera mención hace que la diégesis se sitúe en un presente continuo en el que el fervor patriótico es una constante. No se trata pues de un detalle anodino, ya que se inserta en una red de sentido en torno a la identidad fantasmada de ese país, red en la cual el simbolismo del indio sin ombligo es crucial. El mundo descrito no tiene ningún contorno futurista. El único elemento de extrañeza es precisamente la creación de personas sin ombligo. Esta situación temporal presente repercute en la conformación de la extrañeza global y hace que el pacto de lectura juegue con un género vecino al de la ciencia ficción, el fantástico. Volveremos sobre ello. Sin embargo, se puede notar de forma condensada la misma conjunción temporal que encontramos de forma exponencial en el texto de Galich: “A veces, sin embargo, como sucedió el día que se narra [cuando el personaje ve al indio sin ombligo], el pasado se confundía con el presente y esas coincidencias desorganizadas traían como consecuencia estos escenarios inauditos” (Pernet y Morales, 2007: 7). El pasado (la memoria ancestral de los pueblos autóctonos) se inserta en el presente continuo eco de nuestra época, produciendo lo insólito, ese “escenario inaudito”, que sólo existe en nuestro presente como posibilidad improbable de realización técnica.

La dimensión temporal más densa la encontramos en el texto de la dominicana Rita Indiana, puesto que se trata de la modalidad de la paradoja temporal. Sin embargo, la diégesis obedece a una perfección geométrica en la que todos los cabos temporales, por más complejos que sean, terminan por atarse con precisión. Tenemos tres líneas temporales. Primeramente, la del futuro que situamos en el año 2027, gracias al detalle anodino del modelo de un automóvil, y que se extiende hasta 2037, año en el que Acilde sale de la cárcel y decide no cumplir su misión, la de impedir el cataclismo ecológico de 2024. Es para realizar esta misión que, treinta años antes, es nuevamente generado en el agua

del mar gracias a la anémona, para encarnarse como Giorgio. Acilde dirige a su doble clonado desde el futuro (teniendo acceso desde él a todos los datos necesarios) para seducir y casarse con Linda y tener éxito en los negocios. La vida de éste y Linda entre la última década del XX e inicios del XXI, la segunda línea temporal, servirá de escenario para hacer el retrato del mundillo artístico de la República Dominicana de nuestro presente<sup>9</sup>. A esto se añaden algunas analepsis que permiten conocer el pasado de algunos personajes. Por ejemplo, la santera Esther Escudero, Omicunlé nace en los 70 durante el gobierno de Balaguer, Linda Goldman es “hija de judíos a quienes Trujillo había entregado tierras en el pueblo de Sosúa, en la costa norte, en 1939” (Indiana, 2015: 46). Estas y otras referencias permiten dibujar el pasado reciente de la isla y su configuración social. La tercera línea temporal, la época de los filibusteros en el siglo XVII, es a la que accede Argenis, el pintor fracasado en busca de reconocimiento. Su facultad para viajar en el tiempo es meramente accidental. De ello sacará provecho Acilde/Giorgio para encarnarse en un filibustero, Roque, con el fin de esconder bajo tierra unos grabados que realiza Argenis en esa línea temporal, que él firmará como “Côte de Fer”, que serán un valiosísimo documento sobre la vida de los bucaneros del siglo XVII y que prefiguran *Los desastres de la guerra* de Goya. En la segunda línea temporal, tal hallazgo garantizará el financiamiento del *Sosúa Project*.

Sin embargo, llegando al final de la novela Acilde/Giorgio se da cuenta de cuál es su misión concreta, que para él resulta no ser tan grandiosa: que un joven bailarín de *break dance* que asiste a la fiesta de inauguración del laboratorio (Said Bona) no llegue a ser presidente ya que, en el futuro, aceptará albergar material radioactivo venezolano en los fondos marinos. Pero Alcides/Giorgio decide no actuar ya que si lo hace Omicunlé nunca lo buscará, nunca podrá ser transformado en hombre ni logrará vivir esa vida de sueño junto a Linda en ese tiempo. Elige entonces acomodarse en una normatividad heterosexual que pareciera socavar toda la maleabilidad de categorías que atraviesa la novela. Sin embargo, la escritura de Indiana no es la de lo unívoco e identificable; es la de la visión caleidoscópica o rizomática en la que todo es movimiento, cuerpos, lecturas, (re)interpretación.

Merece particular atención que el andamiaje textual de la novela de Indiana se apoye en una temática clásica de la ciencia ficción: el viaje en el tiempo. Habría que cuestionarse sobre la relación entre el médium que adopta este viaje en la novela de la dominicana (la anémona) y la “máquina” emblemática de la famosa novela de Wells que sienta

<sup>9</sup> Carlos Garrido Castellano realiza un profundo análisis de la manera en que la novela de Indiana traspone literariamente la problemática de la institucionalización y valorización del arte contemporáneo en la isla. Señala que cualquiera familiarizado con el contexto artístico caribeño reconocerá a los personajes del *Sosúa Project*. Ver Garrido Castellano (2017).

las bases de tantas otras. Gérard Klein señala que ésta ilustra “la evolución dialéctica de la ciencia ficción” (Klein, 1968: s.p.). En efecto, no le debe casi nada a la ciencia y su mecanismo apenas aparece en la novela de Wells, excepto la especulación en su origen: considerar el tiempo como una dimensión y, por consiguiente, como un eje de desplazamiento. Son las consecuencias de esta especulación las que se van a desplegar en el seno del género, desde el encuentro consigo mismo (el doble) hasta la creación de tramas temporales paralelas o la alteración del curso de la historia. Se trata de una “jungla conceptual que cuestiona y enriquece probablemente la filosofía de la causalidad” (Klein, 1968: s.p.). En el texto de Indiana la paradoja temporal y el viaje en el tiempo encierran varias claves de lectura: es el *novum* tecnológico que se enlaza con lo mítico apuntando a la problemática del afrofuturismo, es discurso sobre el arte y la creación, es crítica ecológica política del presente y de la extrema pequeñez de lo que nos empuja a actuar o no. Acilde “[s]intió la intensa pulsión de sus tres vidas al mismo tiempo y la carga del sacrificio que ahora exigía su pequeño juego en el tiempo” (Indiana, 2015: 178). Y toma su última trágica y banal decisión:

Tras hablar de rap y política, había despedido a Said sin decirle una sola palabra sobre el futuro. Podía sacrificarlo todo menos esta vida, la de Giorgio Menicucci, la compañía de su mujer, la galería, el laboratorio. Linda recuesta la cabeza sobre sus piernas y él acomoda con un dedo el fleco mojado que le cae sobre la cara. En poco tiempo se olvidará de Acilde, de Roque, incluso de lo que vive en un hueco allá abajo en el arrecife. (Indiana, 2015: 181)

Estas líneas que cierran la novela dicen, con clara contundencia y en escala reducida, tanto lo que ocurre bajo nuestros ojos (cómo los intereses inmediatos prevalecen sobre el largo plazo de nuestra supervivencia en el planeta) como la posibilidad de romper la circularidad del tiempo pues eso que “vive” (otra versión de Acilde/Giorgio) tiene toda la potencialidad para crear un nuevo relato en el que, quizá, sus decisiones serán otras. De allí que la novela de Indiana nos hable también de la contingencia del destino y “use el viaje temporal como compás moral retroactivo” (De Ferrari, 2020: 2), que permite entrever otras posibilidades para nuestro devenir.

## ESPACIALIZACIÓN Y CONFORMACIÓN DE LA ALTERIDAD GLOBAL

En las distopías con sesgos catastrofistas, la configuración del elemento espacial, aunada a la poética de las fechas, es esencial en la conformación de la alteridad global. En efecto, en el seno de la ecuación distanciamiento-cognición que la ciencia ficción pone en marcha, los contornos del espacio narrativo y la referencialidad que conllevan

son un coeficiente mayor del segundo término (la cognición) puesto que es allí donde anida el “nosotros” (el hecho de vernos concernidos como especie).<sup>10</sup> Unas poéticas del desastre o de la ruina son el motor narrativo de este tipo de distopías haciendo hincapié en un antes y un después de la hecatombe; la dimensión ecológica es su base ideológica. Sin embargo, los tres textos del corpus manejan estos elementos de forma disímil. La configuración espacial se hace enfática en el texto de Galich. En los otros dos, la configuración del espacio cede protagonismo ante otras dimensiones, la voz oral en el caso de Pernet y Morales, el discurso sobre el arte y la creación en el de Indiana. Pero lo que tienen indudablemente en común es crear el marco de un retrato de sociedad en el que las culturas periféricas se integran a la alteridad global o la manera en que son tratadas hace las veces de alteridad discursiva.

En *Tikal Futura*, las descripciones espaciales y los topónimos enfatizan la segregación social y racial drástica. Ciudad Abajo es también llamada “Xibalbá” (Galich, 2012: 15), “Ciudad Miseria” (Galich, 2012: 32), “Ciudad Inferior” (Galich, 2012: 55). El “color Coca-Cola” de su cielo es mencionado reiteradamente para señalar su contaminación. Sus habitantes, los de abajo, son denotados con otros apelativos a lo largo del texto: “desechables” o “reciclables”. Su ubicación espacial sirve para enfatizar su “otredad radical” (Alvarenga Venutolo, 2016: 124). El país es designado como “Cuahutemallán” (Galich, 2012: 42) y se aclara que su nombre antiguo es Guatemala (Galich, 2012, p. 51). La toponimia es pues otra manera de enlazar el futuro remoto con el pasado de los orígenes puesto que, por un lado, “Quauhtlemallan” era el nombre que los tlaxcaltecas daban a la región antes de la llegada de los conquistadores y, por otro lado, Xibalbá es el nombre dado en el *Popol Vuh* al mundo subterráneo, el Mictlan de los aztecas.

La localización espacial de Ciudad Abajo no puede ser más enfática en cuanto a la ruptura entre dos mundos:

Ciudad de Arriba fue construida sobre Ciudad de abajo. Villa Progreso sobre Villa Miseria. Súper ciudadanos sobre descartables. Hipergea contra hipogea. Ciudad Arriba se yergue mil metros más arriba para no mezclarse con los descartables de Ciudad de Abajo. Arriba el aire es limpio y transparente. La región más transparente le dicen sus aduladores y poetas, que, para el caso, son lo mismo. A quinientos metros más abajo, el horizonte color Coca Cola, la bebida exclusiva de los de arriba. Los de abajo sólo agua contaminada y Rogua, la ínfima bebida embriagante. (Galich, 2012: 125)

Por muy futurista que sea la descripción, cabe señalar que es la verticalidad extrema del espacio (un tópico de la ciencia ficción) la que le otorga exclusivamente su dimen-

<sup>10</sup> Este punto es ampliamente tratado en mi trabajo, véase Remón Varela (2022).

sión de alteridad global. El cine de ciencia ficción recurre a este tipo de configuración espacial segregacionista basada en la verticalidad del espacio, por ejemplo en la cinta *Elysium* (2013) de Neil Blomkamp. Sin embargo, la desigualdad tal y como aparece en el fragmento citado, la podemos hallar en nuestro presente en las configuraciones urbanas de las grandes ciudades latinoamericanas en las que el contraste es la mejor seña de identidad. Y en algunos casos (Ciudad de Panamá, por ejemplo) la verticalidad espacial ya es patente.

El uso de topónimos antiguos sirve para recalcar el uso comercial que se hace del patrimonio de los pueblos autóctonos. Por ejemplo, en las descripciones de la gigantesca carretera que une la “Megalópolis Tikal Futura” con el aeropuerto (Galich, 2012, p. 135) la llaman también “la gran serpiente” (Galich, 2012: 136) y aparece descrita como tal también de forma reiterada: “serpiente de acero” (Galich, 2012: 136), “gran serpiente de acero y cemento” (140), “serpentiforme y sorprendente silueta” (Galich, 2012: 163). La figura de Gucumtaz (la serpiente emplumada) cobra forma en un espacio que rechaza y oprime a la cultura que le dio origen. En ese futuro, la existencia de esa cultura y sus avances no son hechos históricos sino especulación: “Tikal Futura era una colosal estructura de acero, vidrio y granito tallado. Era una réplica aumentada hasta el infinito de un antiquísimo templo de una hipotética civilización que, según las leyendas más fantásticas le atribuían la capacidad de leer los astros y de haber inventado el cero” (Galich, 2012: 163).

La descripción del templo Tikal Futura hace referencia a un proyecto de la realidad extratextual, del mismo nombre. Se trata de un “moderno complejo comercial con hotel levantado en la Zona 11 de la Ciudad de Guatemala entre los años 1996 y 1997” (Caña Jiménez, 2014: 70). De esta manera, los “vestigios del pasado son exotizados” y “despojados de los sentidos que le otorgaron quienes construyeron y habitaron Tikal” (Alvarenga Venutolo, 2016: 131). Esta forma de exotización del pasado también evoca otras realidades extratextuales conocidas como por ejemplo el famoso hotel de Acapulco “Princess Mundo Imperial” que reproduce la arquitectura de una pirámide. Esto, aunado a la mención de la “región más transparente”, recuerda que Guatemala forma parte del área cultural mesoamericana. Pero, al mismo tiempo, se alude al ensanche de este territorio a la zona centroamericana:

La región del Gran Puente Continental contaba con el liderazgo de Cuauthemallán, lugar que había sido seleccionado para construir la megalópolis Tikal Futura. Era, además, un plan piloto para toda la región. La Súper-Mega-Aero-Pista era la primera fase. De sus sorprendentes resultados esperados dependía su extensión hacia las otras ciudades de arriba del Gran Puente Continental. (Galich, 2012: 166)

En una entrevista que Werner Mackenbach hace a Franz Galich, éste evoca “la reali-

dad utópica” de la unidad centroamericana que impulsó Francisco Morazán y que se inscribió en el proyecto bolivariano. Afirma que “un escritor centroamericano es aquel que en primer lugar tenga conciencia de esa realidad utópica” (Mackenbach, 2007: s.p.). La contradicción inherente al oxímoron “realidad utópica” encuentra su eco en la descripción del proyecto, que no deja de evocar el Plan Puebla-Panamá, proyecto multilateral de desarrollo económico lanzado en 2002, que suscitó movimientos de resistencia. Luego, a finales de la primera década de nuestro siglo, es rebautizado “Proyecto de Integración y Desarrollo Mesoamérica”. Esa utopía de algunos se convierte en el texto de Galich en distopía de otros, aquella que hace de la región una “macro-estructura de un Sur Global” (Caña Jiménez, 2014: 69) abocada a la generación de ganancias sin que ello redunde en la mejora de vida de las masas populares. La evocación de América Central, la mención de ese “Gran Puente Continental”, hace alusión al papel desempeñado por Panamá a través de su historia. De hecho, Ciudad de Panamá corresponde mejor a la descripción de las megaestructuras descritas por Galich. La crítica de arte y curadora guatemalteca evoca de esta manera su primera impresión al llegar a la ciudad de Panamá:

Sobre el Corredor Sur [gran autovía que conecta, precisamente, el aeropuerto con la Ciudad de Panamá], bordeando una excepcional bahía me sorprendió encontrarme con una sorprendente colmena de rascacielos donde brillaba el sol del atardecer. El brutal contraste con las imágenes nocturnas de otras ciudades centroamericanas – generalmente de una arquitectura achaparrada y extendida en el horizonte – se me antojaba como algo alucinante y conmovedoramente moderno. Incluso me hizo evocar la ciudad de ciencia ficción en la película *Blade Runner*. (Cazali y al., 2005: 7)

Ese referente que bien se presta para decorado cienciaficcional no es elegido como principal marco espacial diegético por Pernet y Morales. La ciudad de Panamá apenas aparece esbozada como trasfondo en la novela, raras son sus menciones: “la habitual y segura tranquilidad cotidiana de la ciudad capital” (Pernet y Morales, 2007: 3), su “área bancaria” (Pernet y Morales, 2007: 7), “la ciudad allá a lo lejos” (Pernet y Morales, 2007: 13), “jungla de cemento” (Pernet y Morales, 2007: 34), “la ciudad se percibía perezosa y soñolienta” (Pernet y Morales, 2007: 101). La configuración del espacio en la novela de Pernet y Morales reproduce la oposición centro-periferia de la realidad extratextual. En efecto, debido a razones geográficas e históricas, la Ciudad de Panamá ha crecido de forma exponencial a lo largo de la costa pacífica. Su crecimiento se ve frenado hacia el norte y el este por la selva tropical y, hacia el oeste, se vio frenado durante casi todo el siglo XX por la Zona del Canal de Panamá, territorio que fue revertido al país por parte de los Estados Unidos a partir de la entrada en vigor, en 1979, de los tratados Torrijos-Carter. Esa Zona del Canal va a ser un tapón entre la capital y el resto de la parte oeste del

país, que los panameños llaman el “interior” o también “el monte”, como dice uno de los personajes (Pernett y Morales, 2007: 40), término que en Panamá no remite a ninguna elevación de terreno sino únicamente a la maleza. Un correlato de la estadia por esos lares es que llevar la ropa planchada se hace innecesario (Pernett y Morales, 2007: 40). La geografía ístmica este-oeste y la deficiencia de las estructuras viales hacen que las distancias se hagan enormes:

El viaje duró diez horas, sentados y con aire acondicionado, películas y música, cierto, pero diez horas, que es lo que cuenta al final del camino. [...] Al cruzar el puente sobre el canal los tres comprendieron que, *alea jacta est*, no había retorno, que algo estaba en marcha y podría cambiarles el destino. (Pernett y Morales, 2007: 40)

El Puente de las Américas, al que hace referencia el texto, constituye en el imaginario colectivo panameño el límite entre el centro hegemónico del país y el resto<sup>11</sup>, una serie de poblados que solo recientemente, algunos, han ido adquiriendo aspecto de ciudades. La frase en latín, además de su significado usual sobre la toma de decisiones irrevocables, reenvía al Rubicón, el límite entre la Galia Cisalpina y los territorios administrados directamente por los magistrados romanos. La suma de referencias asienta la imagen de un país centrado en su capital. Y, sin embargo, como ya lo señalamos, el protagonismo de la capital se desplaza hacia otros elementos del espacio y, sobre todo, otras categorías narratológicas. La ruptura y lejanía entre el centro hegemónico y los territorios de la comarca Gnöbe-Buglé, que aparece denotada claramente a través de topónimos (“Amaneció cuando estaban llegando a Chiriquí Grande [...] En el muelle [...] contrataron un bote de motor que los llevaría hasta la Península Valiente [...]” Pernett y Morales, 2007: 46), se enfatiza a través de la lengua coloquial cuando se afirma que estaban “en pleno culo del mundo, más allá de donde el viento da la vuelta. [...] Y eso que Panamá queda precisamente donde nace la rosa de los vientos” (Pernett y Morales, 2007: 68).

La última expresión nos sitúa en medio de un relato nacional: la creencia en el destino del país basado en su posición geográfica. Desde la época colonial, el país fue ruta de tránsito de gentes y mercancías. Luego, Simón Bolívar, para el Congreso Anfictiónico de Panamá de 1826, pronunciaría la frase que va a cristalizar en toda una identidad nacional: “Panamá centro del mundo, corazón del universo”. Entre la rosa de los vientos y el ombligo la proximidad es evidente. El anhelo de desempeñar una misión grandiosa y central (la “noble misión” de la que habla el himno nacional) a nivel geopolítico encuentra un eco en los experimentos genéticos de gran envergadura, que de nobles no tendrán

<sup>11</sup> Esto hasta la construcción de un segundo puente sobre el canal, el “Centenario”, inaugurado en el 2014.

nada. El sitio donde se expone la falacia es un género, la ciencia ficción, que aparece en abismo en varias ocasiones en el texto, a lo que volveremos.

En *La mucama de Omicunlé*, la configuración espacial de la ciudad de Santo Domingo se realiza también a través de descripciones y menciones de topónimos bastante someras. Las pocas alusiones al espacio de la ciudad sirven, al igual que en el texto de Galich, para poner de realce cierta verticalidad social. De joven Acilde abandona a sus abuelos y se va a vivir al estudio de un amigo en “la Roberto Pastoriza” [gran arteria vial con edificios de clase media alta] y “[e]l día del maremoto, Acilde fue al Mirador, junto a miles de curiosos y gente en pijama que había logrado escapar, a ver cómo la ola terrible se tragaba a sus abuelos en su hediondo apartamentico de la urbanización Cacique” (Indiana, 2015: 19). Tras el robo de la anémona se refugia en Villa Mella “la cuna del movimiento terrorista evangélico que había surgido cuando el presidente Bona declaró como religión oficial las 21 Divisiones y su mezcla de deidades africanas y santos católicos” (Indiana, 2015: 59). El grupo es llamado los “Siervos del Apocalipsis” y son “enemigos de todo lo que no [es] bíblico” (Indiana, 2015: 59). Villa Mella, gran espacio cultural de los negros congos e inscrito en la lista del patrimonio cultural de la Unesco en 2008, en el presente de la diégesis es el espacio del vuelco de tal reconocimiento. Los topónimos permiten una cartografía mínima de la ciudad, el énfasis se hace en otros elementos de la alteridad global. Por un lado, tenemos el espacio insular (mar, costas) que aparece dibujado en un antes y un después de la devastación ecológica. Por otro lado, tenemos el nuevo marco de creencias instaurado. De la conjunción de ambos surge el verdadero *novum* de la novela: mitos ancestrales (indígenas y africanos) que permiten desplazarse en el tiempo para preservar su propia existencia y para evitar la hecatombe del ecosistema. Y es que, en el seno de esa conjunción, el mar, más allá de las denotaciones explícitas, está omnipresente tanto a nivel formal (la fluidez entre categorías) como al nivel del substrato mítico que la novela convoca.

## INSTAURACIÓN DEL *NOVUM* Y PACTO DE LECTURA CIENCIAFICCIONAL

La manera en que el *novum* va cobrando cuerpo desde el íncipit, encauzada desde los elementos paratextuales, es tan esencial en la conformación de la alteridad global como el marco espaciotemporal.

Los textos de Galich e Indiana comparten en cierta medida una puesta en marcha del *novum* basada en la temática de la persecución y la vigilancia. Los primeros párrafos de ambas novelas establecen inmediatamente el diálogo con clásicos del género como *1984* de Georges Orwell. Así, en las primeras líneas de *Tikal Futura* se describe un ojo panóptico que vigila a la población de Ciudad Abajo a la manera de un *Big Brother* orwelliano: “La ciclópea edificación tragaba gente que daba miedo. Pero lo peor era que ese cíclope



parecía Argos, todo lo vigilaba, todo lo sabía” (Galich, 2012: 8). Seguidamente es cuestión del descubrimiento del cuerpo de una mujer asesinada, escena que evoca una especie de sacrificio ritual: “Todos se horrorizaron ante el espectáculo: la infeliz tenía abierto desde el pecho hasta el abdomen. El corazón había sido arrancado, las otras vísceras estaban en su lugar, pero no había sangre. Era como si se la hubieran bebido” (Galich, 2012: 8). Estas primeras líneas contienen de forma condensada esa conjunción de temporalidades que la poética de las fechas despliega a lo largo del texto. La imagen opera un cruce entre la reelaboración de mitos, tanto clásicos (cíclope, Argos) como prehispánicos (el espejo de obsidiana de Tezcatlipoca, Tohil en la cosmovisión maya, que le permite ver y conocer lo que hacen y piensan los otros), y ritos (el sacrificio) con la visión futurista (preparada desde el título), todo ello sin dejar de evocar siniestramente el presente de los feminicidios. La imagen del panóptico y la referencia a Tohil se enfatiza más adelante en la novela, recordando el “vigilar-castigar” y la biopolítica foucaultianas :

Todo ello descansaba sobre el concepto de la felicidad-seguridad: el panóptico. El punto focal consistía en una cámara que estaba ubicada en un punto equidistante de todos y cada uno de los lugares de la comunidad. La diferencia con la concepción prehistórica, era que este ojo que todo lo ve, estaba situado, flotando a cierta altura, sobre la comunidad. Además de [sic] sus multiojos se podían mover a cualquier lugar que la necesidad demandara. Su nombre: el Argonauta. (Galich, 2012: 218)

Múltiples alteridades léxicas y discursivas aparecen diseminadas a lo largo del relato. Desde la “consola cibermental del Galaxi-Fury” hasta la moneda en curso, los “worldólares” (Galich, 2012: 19), pasando por la mención de implantes cerebrales (“la microcámara en una zona del cerebro que conectaba al lóbulo de la visión”, Galich, 2012: 25), sin olvidar las instituciones como el “Tribunal Supremo”, “organismo que decidía quiénes podían vivir en parejas para así, eventualmente tener hijos, por inseminación artificial o clonación cuando ya era imposible obtener semen u óvulos” (Galich, 2012: 21). En ese futuro, el coito es considerado una práctica primitiva que solo los de Abajo practican. Sin embargo, los de Arriba lo realizan “clandestinamente” en sitios especializados y a través de una red de trata de mujeres de Ciudad Abajo. También existen androides especializadas en la tarea, pero los personajes prefieren mujeres (muy jóvenes) de carne y hueso. En algunos casos la alteridad léxica, el nombre de una institución, contribuye al juego de montajes temporales. Por ejemplo, Patricia Alvarenga Venutolo señala que las masacres descritas en la novela evocan aquellas perpetradas en los 80 y que la institución ficcional en la que son colocados los insurrectos, las “Comunidades de Reforma Espiritual, Social y Auténtica” (CRESA), remiten a las “aldeas modelo” donde el ejército recluyó a indígenas sobrevivientes de las masacres” (Alvarenga Venutolo, 2016: 128–129). Por otro lado,

las múltiples escenas de sexo entran en juego en la conformación de la alteridad global (marco reglamentario de la reproducción, androides) al mismo tiempo que son espejo de lo que lamentablemente ocurre hoy en día. La “subordinación sexual femenina es eje medular en la representación de la violencia” (Alvarenga Venutolo, 2016: 127) al mismo tiempo que se desdobra alegóricamente en la violación y control de la tierra guatemalteca por fuerzas perversas y externas (Severyn, 2017: 33).

El proyecto turístico del Señor Apocalíptico y del embajador de Quisyán incluye safaris que consisten en “cacería de criminales” o “depotours de las pasadas guerras revolucionarias en vivo” (Galich, 2012: 30), que hacen pensar en la serie norteamericana *Westworld*, del 2016. La alteridad global dibuja un orden geopolítico que ha llevado a sus extremos la globalización, la supremacía de un país (el nombre del país es alteridad léxica paradójica ya que la alteridad se diluye con sorna con la inversión de sílabas)<sup>12</sup>, la complicidad de las clases dirigentes de los otros países más débiles, el control de la población vía la tecnología, la violencia de género... toda una serie de derivas que hoy vemos ante nuestros ojos y que no son sino una larga repetición de nuestra historia. En este sentido, el texto de Galich se aplica en su papel de ciencia ficción de anticipación que lleva una mirada crítica sobre nuestro presente y nuestro pasado. Está claro que el texto, a través de la manera en que aborda el tema del cuerpo y las experimentaciones sobre él, linda con la corriente ciberpunk y la manera en que ésta cuestiona la revolución trans/posthumana.

El cuestionamiento de lo trans/posthumano es el núcleo epistemológico de *El indio sin ombligo*, aunque en la conformación de la alteridad global intervengan ciertos elementos más afines a la sintagmática fantástica, como veremos. Y aunque la reelaboración de un discurso científico lindante con la jeringonza socave en cierta medida la inteligibilidad de la anécdota.

El transhumanismo se focaliza en la mejora o aumento de las capacidades humanas gracias al desarrollo de la ciencia y la técnica biomédica. Por su parte, el posthumanismo tecnocientífico profetiza el advenimiento de entidades artificiales, humanas o no, susceptibles de suceder a *Homo sapiens* y de evolucionar de manera autónoma. Este último término (posthumanismo) se desarrolló en la estela de la cibernética, la informática, la inteligencia artificial y la robótica (Hottois, 2014: 28). En el uso sinonímico de los dos términos subyace la idea de que la mejora continua del ser humano terminará por transformarlo y, de esta manera, lo hará profundamente diferente: “Lo transhumano sería una transición hacia lo posthumano” (Hottois, 2014: 28). El transhumanismo contiene intrínsecamente una dimensión utópica, ya que implica aumentar las capacidades humanas (*human enhancement*): “[el] desempeño, la mejora del humor, la fuerza, la efica-

<sup>12</sup> Sobre el juego que el texto realiza con los nombres propios y topónimos ver Caña Jiménez (2014).

cia, y también la resistencia a las enfermedades y el envejecimiento” (Allilaire, 2016: 15). Y en esta lógica se inscribe la creación de seres que no requieren alimentarse, proporcionando una mano de obra más que rentable. La utopía de algunos (“crear indios ideales”, Pernet y Morales, 2007: 190) es al mismo tiempo temor distópico de otros.

En la novela de Pernet y Morales, el *novum* se halla presente desde el título. Pero en la manera en que ese *novum* o extrañeza se introduce en el texto intervienen los mecanismos de lo fantástico. La visión de Tono del indio sin ombligo tiene todo de la aparición fantástica. Roger Caillois afirma que “La démarche essentielle du fantastique est l’Apparition” (1966: 10), lo que no puede suceder y que sin embargo sucede. En el género fantástico lo insólito (el fenómeno) aparece (salta a la vista) de forma repentina o se va insinuando insidiosamente. Las primeras páginas de la novela condensan ambas formas de aparición del fenómeno. La frase “Tono sentía que la situación era absurda y no lograba sacudirse ese malestar” (Pernet y Morales, 2007: 6–13) funciona como una anáfora que condensa la situación del personaje fantástico, aquel para quien la aparición implica una contradicción profunda con su marco empírico, que se verá confrontado a su evidencia, a pesar de las protestas de su razón (Malrieu, 1992: 49). El valor de estribillo de la frase choca con la constatación de la evidencia en una sola frase lapidaria: “Entonces vio al indio sin ombligo” (Pernet y Morales, 2007: 9). Y en este punto va a intervenir otro elemento esencial de lo fantástico: la duda ante la explicación racional del fenómeno (Todorov, 1976: 31). Un personaje le dice a Tono “— Simplemente te lo imaginaste [...] Tan sencillo como eso (Pernet y Morales, 2007: 34)”, otro “— Tal vez simplemente viste lo que no era” (Pernet y Morales, 2007: 35), a lo cual Tono opone la evidencia de lo visto: “El man estaba ahí, a medio paso. Uno no puede equivocarse a esa distancia” (Pernet y Morales, 2007: 35).

La crítica también ha señalado el punto de partida realista de la intriga fantástica, de lo cual tenemos un eco evidente en la siguiente cita: “Todo aparentaba ser rutinario. Un sujeto ejecutado por un tumbé de drogas. Un asunto de cotidianeidad lapidaria” (Pernet y Morales, 2007: 21). La explicación racional aportada por el forense abre otras pistas de reflexión:

Fíjese, inspector, no creo que haya nadie en todo el mundo que carezca de ombligo, a menos que lo hayan operado de una hernia umbilical [...]. Elkin apretó los labios. En realidad, era bien fácil hacer juegos de palabras con el asunto, cosas como falta de cordón umbilical, de desarraigo esencial, de gente que pierde su identidad como nación, como ciudadano del mundo, que dejan la dependencia y se lanzan al vacío. El ombligo no es sólo la conexión con las raíces, es también el centro geográfico de la especie”. (Pernet y Morales, 2007: 23)

El comentario metatextual comienza a esbozarse a través del pensamiento del personaje que lanza hipótesis de interpretación sociocultural del fenómeno, lo cual muestra en filigrana un posicionamiento con respecto a las convenciones de los géneros literarios, ya sea fantástico (la lectura alegórica rechazada por Todorov) o ciencia ficción (la explicación racional del fenómeno que lo convierte en *novum*), poniendo todo ello en evidencia la problemática identitaria. A partir del momento en que la visión de Tono es aceptada por sus amigos, el texto pone en marcha la mecánica cienciaficcional. Las largas parrafadas científicas alternan con algunos diálogos-tipo cienciafccionales entre un personaje sabio y otro que lo es menos o que busca información. En la novela abunda este tipo de diálogos, por ejemplo, entre el forense, el experto en informática, Euro, profesor de biología (los que saben) y los ignorantes (el resto).

La novela de Pernet y Morales no deja de establecer que el verdadero fenómeno insólito es el indio, con o sin ombligo. A diferencia del texto de Galich, que busca (o pretende) expresar una identidad ancestral autóctona desde dentro (a lo que volveremos), en la novela del panameño las voces y puntos de vista narrativos sitúan al indio en una esfera desconectada del resto del país, como ya lo hemos visto, a partir de la configuración del espacio.

En *La mucama de Ominculé*, ningún elemento paratextual prepara a una lectura de ciencia ficción. Sin embargo, las primeras líneas plantean la presencia sin ambigüedad del *novum* tecnológico: “Juntando meñique y pulgar, Acilde activa en su ojo la cámara de seguridad que da a la calle y ve a uno de los muchos haitianos que cruzan la frontera para huir de la cuarentena declarada en la otra mitad de la isla” (Indiana, 2015: 11). Seguidamente aparece, como ya lo anunciamos, la temática de la persecución: “Al reconocer el virus en el negro, el dispositivo de seguridad de la torre lanza un chorro de gas letal e informa a su vez al resto de los vecinos, que evitarán la entrada al edificio hasta que los recolectores automáticos, que patrullan calles y avenidas, recojan el cuerpo y lo desintegren” (Indiana, 2015: 11).

A lo largo del primer capítulo se dibuja un universo ficcional en el que la digitalización de la información se integra como flujo de imágenes a la realidad empírica: “Acilde juntó los dedos índice y corazón para abrir su correo, extendió el dedo anular y Eric lo tocó con el suyo para ver en su ojo el archivo que Acilde compartía con él” (Indiana, 2015: 16). O bien: “Durante su turno activaba el PriceSpy para ver las marcas y los precios de lo que llevaban puestos sus clientes y cobrarles el servicio con aquello en mente” (Indiana, 2015: 17). Lo que es “Aparición” en el texto de Pernet y Morales (la irrupción de la visión del indio sin ombligo) es proyección de imágenes en el de Indiana, imágenes que se entretrejen con las temporalidades plurales de la novela. Acilde aparece “jalando los hilos de Giorgio y Roque desde su celda en La Victoria como si se tratara de un videojuego”

(Indiana, 2015: 176). Este *novum* tecnológico (desplazarse en el tiempo y vivir en él como hologramas), no lo olvidemos, está estrechamente vinculado con saberes y ritos ancestrales. La novela de Indiana inserta el mito en un universo cienciaficcional, haciendo de este un *novum* de cariz particular.

## LA REELABORACIÓN MÍTICA COMO *NOVUM*: REIVINDICACIONES DE IDENTIDADES MARGINALIZADAS Y DISCURSO ECOLÓGICO

Los tres textos, en mayor o menos medida, realizan una fusión del discurso ecológico con reelaboraciones de mitos ancestrales, al mismo tiempo que dibujan cartografías étnicoculturales. Todo ello señala una característica esencial de la ciencia ficción latinoamericana: su hibridez. Tal característica ya ha sido ampliamente señalada por críticos y, sobre todo, por los escritores latinoamericanos de ciencia ficción.

En algunos textos de ciencia ficción latinoamericana, la extrapolación y el conocimiento están desprovistos de *novum* tecnológico. En algunos de estos casos, el mito hace las veces de *novum* ya que su (re)emergencia contribuye a la extrañeza. En los casos que nos conciernen aquí, no se trata de reemplazo sino de conjunción. Para nosotros, no hay oposición entre las dos modalidades (ciencia ficción y mito), tal y como lo entendía Darko Suvin, para quien el mito se sitúa “en las antípodas del enfoque cognitivo, porque implica relaciones humanas fijas y determinadas de modo sobrenatural [...]”. La ciencia ficción, en cambio, trata “las normas de cada época, y en particular la que le es contemporánea, como singulares, transformables y, por tanto, sujetas a una mirada cognitiva” (Suvin, 1977:14). ¿El carácter inmutable del mito no puede entonces ser transpuesto a un relato de ciencia ficción sin socavar el ejercicio cognitivo? La reubicación del mito dentro de tramas situadas en un futuro (aunque sea impreciso o se confunda con el presente) produce un efecto de distanciamiento; percibir su transformación y la forma en que entra en una relación dinámica con un contexto y un universo ficcional corresponde a la cognición.

Para Carlos Abraham, lo insólito natural comprende dos géneros: la ciencia ficción y lo extraño. La noción de insólito natural, basada sobre una visión racionalista del mundo empírico, en oposición a una visión mágica y/o religiosa propia de lo insólito sobrenatural (Abraham, 2017: 295), resulta de un enfoque marcado por la relación de exclusión entre lo religioso/mágico/mítico y lo científico, considerado como el reino de la razón. La ciencia ficción, según Abraham, se sitúa en la frecuencia de un insólito natural en el que el hecho insólito se explica por la ciencia y la técnica. Los tres textos que nos conciernen son claros ejemplos de la manera en que la ciencia ficción latinoamericana rebasa estas dualidades. Lo religioso/mágico/mítico se funde con lo científico. El punto

de intersección se despliega en un discurso sobre un territorio natural y su preservación. Y en la base de ese discurso se hallan las culturas históricamente sometidas y sus cosmovisiones, es decir sus maneras de relacionarse con el mundo natural.

El concepto de “ecoficción”, tal y como lo define Christian Chelebourg<sup>13</sup>, se hace operativo en mayor o menor medida en los tres textos. En los de Galich e Indiana, una hecatombe climática se entrelaza o da origen a los hechos relatados. En *Tikal Futura*, el primer objetivo del proyecto turístico es que los del “supermundo” puedan tener contacto con la naturaleza ya que allá “la industrialización había acabado con casi todo vestigio natural” (Galich, 2012: 12). Por otro lado, ya señalamos las múltiples menciones a la contaminación ambiental de Ciudad Abajo. Lo que prevalece en el texto de Galich es un tono inquisidor que busca establecer responsabilidades y complicidades. En *La mucama de Omicunlé*, se hace mención de la “playa contaminada de cadáveres irre recuperables y chatarra sumergida” (Indiana, 2015: 15) o del mar como “caldo oscuro y putrefacto” (Indiana, 2015: 114). Tras la distopía se halla la realidad de la extrema fragilidad de la zona Caribe ante el calentamiento climático. La novela rastrea, gracias a la pluri-temporalidad, el origen de la alteración del ecosistema y el despojo y sumisión de la población autóctona y afrodescendiente en la época colonial. Por ejemplo, la descripción de los filibusteros descuartizando reses recuerda la transformación de las estructuras productivas con la introducción de nuevas especies de animales como el ganado vacuno. Pero también recuerda la introducción de especies vegetales como la caña de azúcar o el banano, implantando así la economía de la plantación a la cual también se alude en el texto. El discurso ecológico se enlaza con el apocalíptico, como es lo propio de la “ecoficción”, pero al focalizarlo sobre un personaje, Linda, se tiñe de sorna. La millonaria que decide dedicar su vida al medio ambiente (en medio de cocteles y codeándose con artistas) se describe en un estado depresivo viendo las películas de Cousteau “comiendo Chef Boyardee directamente de la lata, segura de que el fin del mundo era ya irreversible y que la ceguera general se seguiría interponiendo entre ella y la salvación del océano” (Indiana, 2015: 136–137). Y afortunadamente aparece la “esperanza mesiánica que la hizo enamorarse de Giorgio Menicucci” (Indiana, 2015: 137). Linda encarna de forma transparente el discurso ecológico desconectado de la realidad de los habitantes que ocupan y trabajan (los desposeídos Nenuco y Ananí, indios taínos que trabajan para ella) en los territorios amenazados por las consecuencias del modo de vida de sus portavoces, aquellos que acuñan términos como “eco friendly” por doquier, es decir que viven la ecología

13 Chelebourg afirma que “la ecología moderna es una nueva forma de ciencia ficción que tiende a confundir previsión y predicción, proyección y anticipación, amenaza y anuncio”. Llama “ecoficciones” a “los productos de este nuevo régimen de mediatización de las tesis ambientalistas. Su campo no se limita a las obras de ficción: engloba el conjunto de discursos que recurren a la invención narrativa para difundir un mensaje ecológico” [traducción propia]. (Chelebourg, 2021: 10–11).

más como acto social que como acción política realizada con y para la comunidad.

En *El indio sin ombligo*, el discurso ecológico se da esencialmente a través de la referencia a la historia de la economía bananera en la región. Se pasa revista a ésta última aportando explicaciones históricas sobre la dependencia del mercado, las fluctuaciones de la demanda internacional de las economías monoexportadoras (las repúblicas bananeras) y la situación de enclave de las plantaciones dentro del país. Se trata del sistema económico neocolonial que implanta la *United Fruit Company* en la región centroamericana y en el Caribe, sistema que, precisamente, se busca preservar por medio de los experimentos en el centro de la trama de la novela. De esta manera, el texto de Pernet y Morales correspondería a un tipo de “ecoficción” que Chelebourg denomina “écofiction génétique” (Chelebourg, 2021: 195), que linda con la corriente ciberpunk de la ciencia ficción.

En la base del discurso ecológico subyacen tensiones étnicoculturales y económicas que aparecen cartografiadas en las tres novelas, pero que no cumplen la misma función en cada una de ellas. En *Tikal Futura* y en el de la línea temporal del futuro de *La mucama de Omicunlé*, el carácter exponencial de estas cartografías desempeña un papel esencial en la conformación de la extrañeza global. En los otros casos, tanto en la novela del panameño como en la línea del presente de la novela de Indiana, estamos frente a la representación de un cuadro de una sociedad actual, ya sea con algo de complacencia (para el primero) o con sorna crítica (para el segundo).

En *Tikal futura*, la estratificación espacial entre los dos espacios vista anteriormente corresponde a la separación de la población en dos categorías, la alta y la baja. Los criterios de ubicación en una u otra no son sólo étnicos (la “apariencia externa”; “alguna tonalidad de rubiedad del pelo”) sino también económicos y culturales. De manera que

llenar alguno o varios de estos prerequisites no era, por ningún motivo, pase automático para ser considerados de las clases privilegiadas [y] que si alguien era rubio pero económicamente pobre, era del bando de los descartables. Si se tenía fortuna, pero se era moreno o de pelo ensortijado, igualmente se confiscaban las cuentas bancarias y pasaba a ser del bando de los descartables. (Galich, 2012: 126)

Henos aquí ante una pintura de castas revisitada. Lo que en el siglo XVIII era representación de una sociedad colonial armoniosa y utópica, en ese futuro lejano cobra los contornos de una distopía cuyo titiritero es el gran vecino del norte. En el texto se dice explícitamente que son ellos los que añaden el parámetro monetario a la catalogación humana. Con lo cual, al igual que en la novela panameña, el orden neocolonial es señalado ya sea en su presente continuo o bien en su permanencia futura, teniendo en común la designación del agente de ese poder: los Estados Unidos de América.

La pintura de castas revisitada y hecha texto estalla como expresión de tensiones profundas entre los distintos grupos que cohabitan en los espacios, tanto en el texto de Galich como en el de Indiana. Por ejemplo, en *Tikal Futura* un siniestro personaje, el Indio Sacul, es designado por Apocalíptico para encabezar la persecución de los de abajo con el fin de utilizarlos para los safaris guerrillero-turísticos para los visitantes de Quisyanlandia. Pero se le sale de las manos ya que organiza grandes masacres, lo cual pone en peligro el proyecto, debido a la disminución de la materia prima que constituyen los desechables. Uno de los personajes “se moría de ganas por decirle en su cara ¡Indio!, Indio! Y recordarle su procedencia de Ciudad Abajo, igual que el infame del Apocalíptico [...]” (Galich, 2012: 260). Un solo ejemplo que encuentra en el resto de la diégesis su escenario de despliegue de toda la sumisión y espoliación a la que han sido sometidas las poblaciones indígenas desde la Conquista.

En *La Mucama de Omicunlé*, la representación de la tensión racial y social se hace más compleja, por razones históricas evidentes y que atañen a la introducción de las poblaciones afrodescendientes. La madre de Acilde era “trigueña de pelo bueno” (Indiana, 2015: 18), la de Argenis era “una mujer fuerte y de piel clara” (Indiana, 2015: 40), el performer Malagueta es “enorme y negro como el carbón” (Indiana, 2015: 52), el estado de los *dreadlocks* de Argenis es descrito reiteradamente en función de su deterioro físico y mental, así como su ansia de ser reconocido por los blancos de origen europeo, esencialmente por Linda. Reunir todo este mundo multicolor bajo un solo proyecto (artístico y ambiental) aparece como una gran falacia que apenas disimula los odios y rencores larvados. Uno de los personajes que encarna tal tensión es Argenis, de quien se entiende que no es ni totalmente negro ni totalmente blanco. En medio de una de las múltiples charlas del curador cubano a los participantes en el proyecto, todos beben sus palabras y toman nota. Malagueta ignora el significado de la palabra “neófito” y Argenis piensa: “Y este maldito prieto, tan bruto, dique con una libretica, ¿no podía buscar la palabra en un diccionario?” (Indiana, 2015: 55). El pensamiento del personaje entra en contradicción frontal con la descripción del retrato que él mismo hace de los Mecuccini, que posan en su terraza en cuya pared se observa un Wilfredo Lam que Argenis reproduce. Esta es una de las tantas maneras en las que el texto expone la incongruencia y el racismo que no dice su nombre. Ese odio larvado del personaje se encuentra estrechamente en relación con el discurso sobre el arte contemporáneo. En efecto, Argenis estudia Bellas Artes, se destaca con una técnica impecable pero

Cuando terminó en Bellas Artes y logró que su papá lo enviara a la Escuela de Diseño de Altos de Chavón, la historia fue otra. Allí su dominio de la perspectiva y la proporción no valían ni medio peso. Sus compañeros eran niños ricos con Macs y cámaras digitales que hablaban de Fluxus, videoar-



te, videoacción, arte contemporáneo. Usaban mochilas con Hello Kitty, hablaban en inglés y francés y no se sabía si eran maricones o no. (Indiana, 2015: 37)

En varias ocasiones, la formación académica tradicional y figurativa de Argenis es objeto de sorna; pero no lo es menos el carácter elitista del arte conceptual contemporáneo. Incluso si, en el pasaje citado, el punto de vista es el del artista que se siente excluido del dispositivo por no saber manejar los nuevos códigos, ni tener los medios financieros para ello, la idea que prevalece es, como lo señala Garrido Castellano, que “el modelo artístico representado por Chavón y por el Sosúa Project es asociado no tanto al potencial transformativo de lo postmoderno, sino a su connivencia con desigualdades sociales y raciales” (Garrido Castellano, 2017: 356).

El discurso sobre el arte contemporáneo desempeña un papel esencial en la dimensión metatextual de la novela, último apartado de este trabajo. Sólo señalemos por el momento que Argenis, personaje emblemático de la contradicción, es finalmente expulsado del *Sosúa Project*. Al que le toca echarlo de la mansión es a Malagueta (conocedor de Fanon y Homi Bhabha gracias a la enseñanza del curador cubano), en el cual resuena toda la voz del rencor del negro por el racismo al que es sometido, rencor que se corporiza en el personaje:

El trabajo sucio le tocó, por supuesto, al prieto. “Prieto”, se escuchó decir botando humo por la boca. Una pequeña palabra inflada a través del tiempo por otros significados, todos odiosos. Cada vez que alguien la decía queriendo decir pobre, sucio, inferior, criminal, la palabra crecía, debía estar a punto de explotar, y cuando por fin lo hiciera, volvería a significar lo mismo que al principio: un color. Su cuerpo era ese globo de carne que contenía la palabra, soplado una y otra vez por la viciada mirada de los otros, los que se creían blancos. (Indiana, 2015: 163-164)

La novela de Rita Indiana expone sin ninguna ambigüedad la tensión étnicocultural de la República Dominicana. En el caso de Panamá, país con una composición étnica bastante semejante, la novela de Pernet y Morales se sale por la tangente presentando un cuadro de armonía grupal, en lo que atañe a la población afrodescendiente y la mestiza, ya que el componente indígena es colocado en un sitio aparte, reproduciendo al fin y al cabo la estratificación social colonial.

De los tres personajes centrales de la novela, Tono es el único de los tres personajes que no se describe físicamente. La descripción de Elkin se basa en la reiteración de su “guayabera de ciento sesenta dólares y su bigotito de hacendado santeño” (Pernet y Morales, 2007: 16-23). El adjetivo indica su procedencia de la provincia central de Los

Santos, reputada por su población de raigambre española, por lo tanto, blanca. Yastamara también es descrita de forma reiterada como una “trigueñita de diente de oro”. Por su parte, de Euro se dice que “nació en Río Piedras, frente al mar Caribe [...] cerca de “Portobelo” y “María Chiquita” (Pernett y Morales, 2007: 12) [costa Caribe donde se ha instalado la población afrodescendiente] y que “[e]ra un negrazo de pómulos salientes” (Pernett y Morales, 2007: 12), sin olvidar a Tin Chalen cuyo nombre y profesión (informático) evocan a la numerosa población de origen chino que se estableció desde la construcción del canal francés, y el “forense”, que es descrito como un hombre muy guapo y de clase social alta, lo que en Panamá se llama un “rabiblanco”. Todos juntos conforman una especie de *United Colors of Benetton*, puesto que la tensión racial no se lee entre los personajes, al contrario, Yastamara es amante del forense (lo cual es muy poco probable en la realidad extratextual). Del retrato está ausente el indio, sin embargo, central en la trama.

En ese punto interviene el papel ambivalente del personaje de Tono, cuyo nombre completo es especificado desde las primeras páginas: “Autóctono Desiderio Martínez Lerchundi” (Pernett y Morales, 2007: 6). Los nombres de pila fantasiosos son comunes entre las clases populares y éste podría pasar como mero detalle de verosimilitud. Sin embargo, a través de una serie de analepsis sabemos que Tono creció en la comarca Gnöbe-Buglé, que su padre trabajó en la bananera y que algunos elementos de la personalidad y forma de vida de éste hacen pensar que era indio. Por ejemplo, su actitud reacia a cosechar la tierra: “eso de arrancarle su fruto a los tallos sin que se pudieran defender, ensuciarse cómplice las manos con hojas podridas” (Pernett y Morales, 2007: 41). Por otro lado, Tono se lanza en largas explicaciones sobre las creencias y forma de vida guaymíes (de hecho, su relación con la tierra, sin mencionar a su padre) como si fueran objeto de estudio antropológico por su parte. La identificación del sujeto sin ombligo como indio se debe esencialmente a su conocimiento: “¿Estás seguro de que es indio? – Guaymí, reafirmó Tono, con cierto aire de superioridad. – Yo conozco uno cuando lo veo. – ¿No ves que él vivió en tierra de indios? Intervino Euro” (Pernett y Morales, 2007: 21, subrayado nuestro). La frase remarcada es significativa en cuanto a la escisión identitaria, reconocer al Otro, como si fuera un espécimen raro, al mismo tiempo que se desconoce su propia cualidad de “autéctono”, al igual que los otros tampoco lo ven como tal. El texto expresa esa particularidad del reconocerse indio que estriba esencialmente en proclamarlo, al igual que el alcohólico. Y no en balde aparece en medio de la novela la reproducción de un poema del escritor panameño Dimas Lidio Pitty, “Los indios”, en el que es cuestión del histórico alcoholismo inducido al que fueron (y son) sometidas las poblaciones autóctonas (y que de hecho también aparece en el texto de Galich en el Rogua, inversión de “guaro”, nombre dado en toda América Central al aguardiente

y al alcohol en general): “*El sábado van a la cantina de Ulpiano // y amanecen tirados en los caminos // entre perros y moscas sin que a nadie le importe. // Con las lluvias de abril se marchan // La grama borra las huellas de sus fogones // y es como si nunca hubieran existido. // Dimas Lidio Pitty: Los indios (tomado de *Una vida es una vida*)” (Pernett y Morales, 2007: 48).*

La voz de Tono sitúa al indio en esa esfera aparte que aparece en el poema y reproduce los tópicos usuales: “Los indios no envejecen [...], los ves ahí, igualitos, con esa cara de tristeza ancestral, como cargando la historia, sin una arruga, sin una cana, con la expresión impenetrable [...]” (Pernett y Morales, 2007: 26). Pero no solamente la voz de este personaje coloca al indio como un paria dentro de la nación panameña. La manera en que se reproducen sus palabras también apunta a su separación lingüística con respecto al resto, como cuando se reproducen las palabras de un *sukia* (brujo guaymí): “— Yo conozco a Pederico Guera en Punta Siraín, allá en comarca— dijo, con extrema parsimonia, para que Elkin anotara correctamente los nombres en una agenda—. Él te dice dónde vive paisano que no tiene ese cosa que tú ñama bligo” (Pernett y Morales, 2007: 29).

Las reelaboraciones de ritos y descripciones de costumbres aparecen en los tres textos. En el texto de Galich, en medio de la trama alambicada, es cuestión de un juego de pelota que se lleva a cabo con cierta periodicidad. Este se realiza según el antiguo ritual que implica que los vencedores decapiten a los vencidos, pero introduciendo otros elementos anacrónicos como las motos y una que otra arma futurista. El partido nunca se llevará a cabo puesto que la novela concluye, de forma algo trunca, con los ataques de los insurrectos y su retirada a la cueva del lagarto donde aguardarán para volver a salir. Un final inconcluso y abierto que Greg Severyn pone en relación con el título del texto que escribe la abuela Cané (“Memorias para un futuro incierto”), que es a su vez subtítulo de la novela, señalando que al fin y al cabo el proyecto de escritura de la abuela (y de civilización) se ve socavado por las elecciones narrativas del autor (Severyn, 2017: 34), punto al que volveremos. En el texto de Pernett y Morales se señala la importancia de los sueños premonitorios en la cosmovisión guaymí así como otras de sus creencias y costumbres, como el “jurite”: “el cosechar lo que no siembra” (Pernett y Morales, 2007: 55) como marca de su relación con la tierra.

En *La mucama de Ominculé*, el substrato mítico afroantillano se conjuga con el taíno produciendo complejas redes de sentido en las que se entrecruzan el afrofuturismo y el indigenismo. Acilde es iniciada como Olokun, que en la tradición yoruba es un *orisha* mitad hombre, mitad mujer. De allí la regeneración de Acilde en Giorgio. Por otro lado, los taínos Nanuco y Ananí son los encargados de acoger a los “hombres del mar” que surgen en el pozo con periodicidad; aparecen como los depositarios de ese saber y ejecutantes del ritual. De tal manera que, como lo señala Paul Humphrey, Indiana “uses

both ritual language and names to reinforce the heterogeneous framework she creates in the novel” (Humphrey, 2016: 115). La primera descripción, sumamente sincrética, de la anémona es reflejo en versión reducida de esta armazón heterogénea. En efecto, la anémona se encuentra en una vasija colocada en un altar a Yemayá:

Se acercó al altar cuyo centro presidía la réplica de una vasija griega de unos tres pies de alto. [...]. En la banda central de la pieza se veía a una mujer que sostenía a un niño por el tobillo ante un cuerpo de agua en el que pretendía sumergirlo. Alrededor de la tinaja había ofrendas y atributos de la diosa, un remo antiguo, el timón de un barco y un abanico de plumas. Esther le había dicho que nunca abriera la tinaja, que quien mirase dentro sin haber sido iniciado podía quedarse ciego, otra loquera más de la bruja. Dentro había, perfectamente iluminada y oxigenada por dispositivos adaptados a la tinaja, una anémona de mar viva. [...]. Frente al animal el PriceSpy se quedó haciendo loading. Los precios del mercado negro no aparecían con facilidad. (Indiana, 2015: 25–26)

Se trata de una imagen emblema del sincretismo y de la interconexión, cuyos motivos se despliegan en el resto del texto. Al igual que la descripción opera una superposición de imágenes (contenedor y contenido) y una yuxtaposición de elementos heteróclitos, la trama misma de la novela se estructura según una superposición de tiempos que aparecen como imágenes u hologramas a la manera de una invención de Morel. Se trata también de una versión reducida de la noción de quantum de conciencia, en torno a la cual gira la trama de la novela, según Rosana Martín-Herrero. Se trata de una totalidad de conciencia que alberga el holograma de todas nuestras percepciones, sentimientos, emociones, sueños que, en el texto de Indiana, se encarna en el insondable e indómito espíritu gobernante y acuático taíno y africano (Herrero-Martín, 2019: 54). En efecto, la anémona es máquina del tiempo mítica y acuática que pone en marcha “la transcorporeidad – un concepto ligado a la religiosidad afrocaribeña, al afrofuturismo y a la teoría *queer* – como una estrategia no-reproductiva pero sí creativa de habitar diferentes tiempos, especies y mundos” (Figuroa y Martínez-Hernández, 2021: 399). Pero el contenedor que alberga tal dispositivo realiza la superposición con otras referencias culturales: la mitología griega y Aquiles cuyo nombre resuena en Acilde, otro(a) elegido(a) que saldrá del agua y no sumergido(a) en ella como el héroe griego. Acilde/Giorgio tiene un punto débil, su talón de Aquiles (Linda), lo cual lo desviará de forma trágica de su misión. Abrir el ánfora, cual caja de Pandora, provocará un castigo, aquí la ceguera. En la anémona podemos ver un reflejo de la Gorgona o Medusa. Pero la noción de castigo (elemento central de muchas ecoficciones) se halla desviada puesto que la anémona no provoca ni ceguera ni petrificación sino lo contrario: multivisión y movimiento, dos

elementos que se hallan traspuestos en el discurso del arte contemporáneo, en el cual la noción de *performance* cobra relevancia. Finalmente, el altar parece una instalación de arte contemporáneo, las luces acrecientan esta impresión. La descripción culmina con lo que le otorga toda su dimensión de *novum*, los dispositivos que la mantienen viva y la tecnología para estimar su precio.

Otro momento clave en cuanto a la emergencia del *novum* mítico tecnológico es la descripción detallada del proceso de metamorfosis de Acilde en hombre, que mezcla lo científico con elementos míticos rituales, la transcorporeidad *queer* ya mencionada. La imagen del cuerpo yacente en la cama de operación, en cuyas patas aparecen colocadas “ofrendas de arroz crudo”, realiza igualmente la junción de lo mítico y lo científico. El proceso de transformación se aparenta al trabajo de orfebre sobre una superficie: “La metamorfosis llegaba a su fin. Cada centímetro alterado era cubierto por la epidermis que protegería para siempre la obra maestra” (Indiana, 2015: 67). Se crea así un paralelo con la superficie de pieles curtidas en las que Argenis trabaja, en la época de los filibusteros, y luego la superficie de sus grabados en madera utilizando la sangre de las vacas, lo cual apunta a la dimensión metatextual de la novela.

## TRANSTEXTUALIDADES

La escritura y la lectura son omnipresentes en *Tikal Futura* y encarnadas en el personaje de la Abuela Cané. Ella es depositaria de la memoria de los pueblos originarios, su “lectoescritura” (Galich, 2012: 78) es puesta *en abyme* en numerosos pasajes de la novela. Esconde bajo tierra los textos sagrados, reproduciendo el mismo gesto que sus ancestros para evitar su destrucción por los conquistadores españoles y los misioneros (recordemos la destrucción de los textos sagrados por Diego de Landa en Yucatán, uno de los mayores autos de fe de la historia del continente). Entre los textos que lee se mencionan explícitamente el *Popol Vuh*, los *Anales de los cakchiqueles* (del cual se reproduce un fragmento entero en las pp. 47-48), el *Rabinal Achí*, y el libro *Anales para la historia de Guatemala 1497-1811 [...]* (también reproducido en la p. 81). La abuela no sólo lee y conserva; también escribe: “Es tal vez que por eso escribo, para recordar lo que vendrá. Lo que ya pasó. Lo que cambiará, lo que tiene que cambiar” (Galich, 2012: 187). La fusión de temporalidades que opera la escritura de la Abuela Cané se halla reflejada en la diégesis a través de un juego de relevo de voces narrativas dentro de los capítulos y entre capítulos, lo que crea un marco enunciativo borroso. El hilo narrativo es difícil de percibir, tanto más cuanto que los signos tipográficos tampoco permiten saber cuándo una voz releva a la otra. Por ejemplo, un personaje, en medio de la organización de la insurrección, comienza a referir la historia de pasadas batallas entre clanes rivales. Llega el momento en que las temporalidades de las batallas se entrecruzan y sólo la aparición

repentina del *novum* tecnológico (“carros blindados movidos por electricidad nuclear”) permite reubicar los hechos en el tiempo de la narración (el futuro). Otro ejemplo aún más flagrante de fusión de temporalidades se produce cuando se refiere la guerra con Quisyanlandia: “Los quisyan cayeron sobre la ciudad de Iximché destruyéndola: ‘Pero Tunatiuh supo lo que habían hecho los reyes. Diez días después nos fugamos de la ciudad, Tunatiuh comenzó a hacernos la guerra. El día 4 Camey [15 de septiembre de 1524] comenzaron a hacernos sufrir” (Galich, 2012: 103–104). El intervencionismo norteamericano y la conquista española forman parte del ciclo de invasiones, produciendo una vorágine textual. El juego de pelota, del cual ya señalamos la fusión temporal que realiza, es precedido (aunque nunca llega a tener lugar en la diégesis) por una representación teatral, un texto inserto, cual *mise en abyme*, que aparece como una reelaboración histórica de la llegada de Pedro de Alvarado a tierras mayas. Superposición de textos, discursos, tiempos producen una visión caleidoscópica reflejo de una cosmovisión Otra marcada por lo cíclico. Incluso hay momentos en los que el estilo se hace mimético con el de los textos antiguos:

[...] y corría mucha sangre de todos los indios que mataron los españoles, y esto sucedió en *Pachah*, que quiere decir el pinal. Y luego el capitán Tecún alzó vuelo, que venía hecho águila, lleno de plumas que nacían... de sí mismo, [...]. El cual capitán Tecún venía de intento de matar a Tunatiuh que venía a caballo y le dio el caballo por darle al Adelantado y le quitó la cabeza al caballo con una lanza. [...]. Luego acudieron dos perros, no tenía pelo ninguno, eran pelones, cogieron estos perros a este dicho indio y lo hicieron pedazos. [...]”. (Galich, 2012: 75–76)

La reiteración, el paralelismo, el difrasismo evocan tanto la poesía mesoamericana como el *Popol Vuh* o las versiones indígenas de la conquista recogidas por León Portilla en *Visión de los vencidos*. Para algunas críticas (Alvarenga, Caña), la fusión de temporalidades y textos contribuye a realzar la capacidad de apropiarse del pasado y de construir un proyecto de resistencia por parte de los pueblos autóctonos. Para Caña, la visión cíclica de la historia se contrapone “a la visión cíclope, unidireccional y no-histórica que propugna el neoliberalismo” (Caña Jiménez, 2014: 81). Para Alvarenga, los personajes logran “posesionarse de recuerdos de luchas pasadas para construir una resistencia organizada” (Alvarenga Venutolo, 2016: 133), pero esta visión positiva entra abiertamente en contradicción cuando afirma que la “historia se repite constantemente” y que “división y traición son una constante en las luchas de los pueblos indígenas”, lo que “garantiza una y otra vez el triunfo de los adversarios” (Alvarenga Venutolo, 2016: 135). Y es aquí donde falla quizá el proyecto narrativo Galich, fracaso que encuentra su eco en el de la abuela Cané. Estamos de acuerdo con Greg Severyn, para quien el discurso eminente y reitera-

damente fatalista e impotente de Cané socava el potencial de su obra de “lectoescritura”. Severyn señala la ausencia de explicación y exposición del proyecto como si fuera “inherentemente bueno”, lo cual implica una postura “paternalista y condescendiente”. La responsabilidad de Cané parece ser la mera preservación de un conocimiento estático, como si se tratara de una muestra de museo o archivo (Severyn, 2017: 34). En suma, la escritura mimética y la yuxtaposición temporal son otras formas en que se manifiesta la visión desde fuera de las culturas autóctonas, otra forma de apropiación que sólo reproduce tópicos resistentes al tiempo, como el estatismo del mundo indígena. Al fin y al cabo, la visión del mundo indígena en el texto de Galich reproduce con otros mecanismos escriturales el mismo distanciamiento que se observó en el texto de Pernet y Morales. Severyn recuerda que la manera en que Galich reproduce un discurso indigenista se halla en la estela de la escritura de Miguel Ángel Asturias (Severyn, 2017: 39). Sin embargo, considerar estas reapropiaciones como maneras de perpetuar el eurocentrismo y estereotipos engañosos, como lo sugiere Severyn, o como formas de señalar el poder de reapropiación del pasado como bandera de lucha (Alvarenga, Caña Jiménez), acota la intencionalidad de los textos pasando por alto lo que son, antes que nada: reelaboración literaria que da cuenta de la hibridez como principal señal de una identidad cultural.

Cabe señalar las alusiones a los textos de Miguel Ángel Asturias que se encuentran diseminadas en la trama, ya sea, por ejemplo, a través de la mención de la leyenda del Cadejo (que forma parte de las *Leyendas de Guatemala*) o a través de las reminiscencias del *Popol Vuh*. O de forma explícita a través de la anécdota de un “subordinado flaco al que le temblaba la voz” (Galich, 2012: 263) que “no aguantó los cincuenta varejonazos” (Galich, 2012: 266) a los que fue condenado y que se culpabiliza por haber abierto la boca, personaje que reenvía al capítulo “Ese animal” de *El Señor Presidente*. La figura emblemática del oprimido del intertexto asturiano se reelabora no sólo en un personaje concreto sino en el conjunto de Ciudad Abajo. *El Señor Presidente* asturiano también aparece evocado a través de otras figuras de poder y esencialmente a través del Señor Apocalíptico, cuyo verdadero nombre se nos revela casi al final de la novela: Juan Efraín Montañés (Galich, 2012: 217), eco evidente de Efraín Ríos Montt. La ambición ramplona del Señor Apocalíptico se puede aproximar de la “banalidad del mal” de Hannah Arendt<sup>14</sup> (Alvarenga Venutolo, 2016: 127). Así, el texto de Galich desarticula, a través de la construcción caricaturesca del Señor Apocalíptico, la figura temible del tirano de Asturias que, como se sabe, es una reelaboración de Tohil, dios del mal, cuya presencia abre la novela. De esta manera, la construcción del personaje del Señor Apocalíptico, al desvincular el mal

14 En *Eichmann en Jerusalén*, Arendt revisa sus postulados de *Los orígenes del totalitarismo* y pasa de la idea de un terror antipolítico a una política reducida a la colaboración, a la ambición profesional y al arribismo, a una “terrible, inefable e impensable banalidad del mal” (Arendt, 2010: 1262).

inherente a su ser de construcciones arquetípicas y situarlo en su extrema banalidad y materialidad, contrabalancea el relativo estatismo que se puede desprender de la puesta en texto del proyecto de lectoescritura de la abuela Cané.

Esta forma de leer basada en la junción de tiempos ya venía preparada desde el paratexto a través del título tripartito de la novela: *Tikal Futura / Memorias para un futuro incierto / (novelita futurista)*. En el título principal, tenemos el topónimo que remite al pasado del esplendor maya; su adjetivación implica la modalidad del relato de anticipación. También hace pensar en alguna formulación estereotipada de promoción inmobiliaria urbana, como ya lo mencionamos. Esta dimensión se ve inmediatamente matizada por el primer subtítulo, que conlleva un esfuerzo de reflexión sobre el carácter paradójico de la lectura (recordar el futuro). Luego, se revelará que este subtítulo es el título del texto que escribe la abuela Cané, en el que yace la predicción: recordar el futuro es una formulación profética. El tercer subtítulo, por estar entre paréntesis, sugiere que se trata de información complementaria<sup>15</sup> pero esencial en la elaboración del pacto de lectura. Primeramente, siguiendo a Genette, le da al título una función remática, reenviando a la forma o género (la novela). El diminutivo, sin embargo, le quita seriedad y nuevamente la adjetivación denota el futuro, pero en este caso aportando información sobre el género. Se trata de una novela de anticipación y el diminutivo le da cariz particular al subgénero: un género menor, lo cual apunta a la problemática general de la ciencia ficción y su consideración como literatura de masas o paraliteratura.

En *El indio sin ombligo*, la intertextualidad y el comentario metatextual no están ausentes. En una de las múltiples explicaciones científicas que ofrece el texto se menciona “el seguimiento gestacional en úteros artificiales tipo a brave new world, [...] produciendo seres idénticos que [...] se clasificaban en series nominadas con letras griegas, los alfa eran la clase dominante, los beta eran los técnicos cualificados, etcétera, hasta llegar a los epsilon, que hacían el trabajo más abyecto” (Pernett y Morales, 2007: 32). El mundo feliz de Aldous Huxley se halla así reelaborado en un Panamá no menos feliz en el que los epsilon son los de siempre, con o sin ombligo.

En un momento, en la televisión unos entrevistados comentan los atentados con bombas. Tal entrevista se reproduce a la manera de un guion o pieza de teatro designando a cada uno de los entrevistados en las siguientes categorías: cura, pastor, ufólogo y apocalíptico (Pernett y Morales, 2007: 79–80). Cada uno desde su óptica evoca la experimentación tecnológica en el cuerpo humano, teniendo todos en común el carácter delirante de su pensamiento. La resultante es una cacofonía que evacúa al lenguaje cien-

<sup>15</sup> El uso de subtítulos es frecuente en Galich. Por ejemplo, *Managua salsa city (¡Devórame otra vez!)* (2000) e *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)* (2006), siempre colocando las bases del pacto de lectura, en estos casos basado en la importancia del habla y cultura popular.



tífico riguroso. Pero no sólo este lenguaje se ve evacuado. Uno de los personajes hace notar a los otros que no han entrevistado a un brujo. Dos ausencias significativas ya que de la unión de ambas surge esa dimensión esencial de la ciencia ficción latinoamericana que hemos señalado, la del lenguaje mítico con el científico. Y es que tal lenguaje híbrido y su forma literaria no parecen tener cabida en ese mundo, como lo expresa uno de los personajes al confrontarse con la historia relatada de los tres amigos:

Romilar pensó que la falta de sueño los tenía alucinando. De arranque, ignoraba lo que eran las células madre, no había visto a nadie sin ombligo, no le creyó a Pederico Guera, ni a su superior cuando le ordenó apoyar a Elkin Gutiérrez. Ahora llegaban estos dos y la vida se volvía a complicar con tiroteos, asesinatos a sangre fría en sitios públicos, asaltos ilegales a empresas poderosas y una historia de ciencia-ficción incompatible con un país del tercer mundo. (Pernett y Morales, 2007:192)

Y, sin embargo, en un momento de gran lucidez textual, a través del pensamiento del mismo personaje, la ciencia ficción es la que tiene la facultad de revelar lo que hay detrás de la foto de grupo jocosa y armoniosa que se ha desplegado a lo largo del texto, y que excluye al indio: “Aunque, pensándolo bien, una región olvidada hasta por la ira de Dios era el mejor escenario para esas porquerías. Una población castrada emocionalmente, condicionada desde generaciones a la pasividad, que aceptaba resignada cualquier atropello, que agradecía sumisa cualquier violación de su dignidad, era el mejor caldo de cultivo posible” (Pernett y Morales, 2007:193).

El indio sin ombligo aparece, al fin y al cabo, como metáfora de un país entero, desconectado de sus raíces y que sume en el olvido su pasado, tanto el lejano como el reciente. El fragmento también sugiere la potencialidad de *ser* de ese pasado, de convertirse en texto. Esta posibilidad al final se ve abortada puesto que los medios de comunicación cuentan otra historia; la de ciencia ficción se ve ocultada: “Así que el reportaje sobre los indios sin ombligo se había transformado en un golpe al narcotráfico. Sonrió a su pesar, pensando en que las cosas eran fáciles de camuflar, bastaba con que la televisión lo dijera y ya” (Pernett y Morales, 2007: 212). Sin embargo, su potencialidad de hacerse texto permanece a través del recurso a la reelaboración de la tradición oral. Ya mencionamos que la Ciudad de Panamá, como escenario idóneo para una historia de ciencia ficción, aparece bastante borrosa. Por una relación metonímica la ciudad (y de hecho el país entero) se halla desplazada en sus habitantes, sus voces y murmullos. Esta modalidad se concentra en la siguiente descripción: “Este es un país chico y las bolas corren rápido” (Pernett y Morales, 2007: 104). Las grandes distancias que separan pueblos, en sentido literal y figurado, se ven invertidas a través del poder del habla, del poder proverbial del panameño para hablar y contar. Innumerables son los “dicen que”, “dicen las malas lenguas”

o “se piensa que”, como si se tratase del principal estilema de la escritura de Pernet y Morales:<sup>16</sup> el cuento que circula a través de múltiples narradores. La historia del indio sin ombligo “[a]ún se cuenta en las tertulias o en los bembés” (Pernet y Morales, 2007: 12), en “los convites o en los bautizos (Pernet y Morales, 2007: 209). Es “una historia casi irreal. La gente todavía [la] cuenta, en las chupatas o en las reuniones de negocios (Pernet y Morales, 2007: 46). La novela de Pernet y Morales es el sitio paradójico de su silenciamiento y de su circulación, al igual que el género ciencia ficción encuentra su sitio en el panorama de la literatura panameña.

En *La mucama de Omicunlé*, el discurso sobre el arte contemporáneo funciona como una verdadera máquina del tiempo y por lo tanto implica su dimensión de comentario metatextual. Múltiples son las écfrasis y referencias al arte contemporáneo que atraviesan la trama.<sup>17</sup> Por ejemplo, sobre Ana Mendieta: “En una [foto] la artista aparecía desnuda y cubierta de plumas; en la otra la silueta de su cuerpo en la tierra cogía fuego” (Indiana, 2015: 73). Se hace referencia a *Feathers on a woman* y *Death of a Chicken*. Un eco de estas obras lo hallamos cuando Argenis utiliza sangre para hacer sus grabados en la época de los filibusteros. El cuerpo que se gesta en el hoyo de mar recuerda la foto *Creek* de 1974 en la que se observa el cuerpo de la artista en un pozo de agua. La transformación de Alcide en hombre evoca las fotos *Facial Hair Transplants* de 1972.

También se hace referencia a *Cremaster 2* de Mathew Barney. El curador cubano explica “la conexión de sus instalaciones, vídeos y esculturas con la obra de Goya, la compartida sensibilidad por lo sublime terrible y la elaboración de mitologías enraizadas en la cultura popular” y que “El hilo conductor del ciclo de cinco películas es el proceso de diferenciación sexual en el embrión” (Indiana, 2015: 85). Mientras se proyectan fotogramas de la obra de Barney, Argenis, en el siglo XVII, trabaja en las pieles de vaca: “Las pieles libres de pelo y carne iban acercándose a su color y textura final al fondo de la pileta con alumbre y sal” (Indiana, 2015: 86). Las écfrasis de obras contemporáneas se entrelazan con los elementos diversos de la diégesis como el altar sincrético a Yemayá o la descripción de la operación de cambio de sexo de Acilde. Las descripciones de las superposiciones temporales que viven los personajes son, no lo olvidemos, flujo de imágenes. En esos momentos, la narración cobra la forma de lo que Herrero-Martín llama un “enram-based streaming”, ya que la proyección-superposición de las conciencias de

16 Carmen S. Alverio señala sobre este punto que, en el marco de la literatura panameña, Pernet y Morales es un “precursor en la elaboración de narradores que encarnan la colectividad [...]” (Alverio, 1994: 72). Sobre este mecanismo escritural en las dos novelas más conocidas del panameño, *Loma ardiente y vestida de sol* (1974) y *Estas manos son para caminar* (1977) ver Alverio (1994).

17 Catherine Pélage se refiere a la intertextualidad performativa, los cuerpos en acción y las nuevas representaciones del género, analizando en detalle la construcción del personaje del performer Walcott Malagueta. Ver Pélage (2021).

los personajes que se desplazan en el tiempo se asemeja al movimiento ondular de las sinapsis como huellas (engramas) en nuestro cerebro de emociones o experiencias imposibles de olvidar y que volverán a manifestarse de alguna manera a través de pensamientos, emociones, percepciones o reacciones” (Herrero-Martín, 2019: 58). En este sentido, la “narración-engrama” fulge como gran conciencia englobante o como interconexión universal, cuyo mejor vector es la facultad de creación artística. De hecho, algunos pasajes de la novela, que cobran la forma de “narración-engrama”, evocan la instalación o, como en el siguiente ejemplo, la performance:

Experimentar estas dos realidades era como armar un rompecabezas en una mesa mientras se ven las noticias en el televisor; su presente era el noticiero, predecible e inofensivo, el mundo de los bucaneros era el rompecabezas, en el que tenía que enfocarse y del que levantaba la vista de vez en cuando sin soltar una o dos piezas. Los dos soles no competían por su atención, sino que aparecían el uno sobre el otro como dos negativos. (Indiana, 2015: 82, subrayado nuestro)

Y en el seno de esta performance se halla un guiño (pasaje subrayado), que debe ser visto como un homenaje a la gran obra literaria que problematizó las relaciones entre cine y literatura, entre texto e imagen, entre la contemporaneidad y el carácter eterno del arte, así como su ejecución: *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, obra de “imaginación razonada” (Borges, 1990: 26) en la que confluyen diversos géneros: utopía, fantástico, novela sentimental y ciencia ficción.<sup>18</sup> En el texto de Bioy Casares, esta última emerge como posibilidad de lectura bien entrada la trama; en el texto de Indiana aparece como clave de lectura desde el íncipit para luego llevarnos por derroteros insospechados.

Otro homenaje, esta vez explícito, es el que se hace a Francisco de Goya, centro de la reflexión del curador cubano. Mientras proyecta algunos de sus *Caprichos*, Argenis ve simultáneamente el otro tiempo en que se encuentra, el de los bucaneros. La écfrasis y proyección del capricho 66 (cuya descripción hace eco con la temática *queer* de la novela) se interrumpe “[c]uando Iván encendió la luz y dio por terminada la tanda [y] Argenis, atento a lo que seguía proyectándose involuntariamente en su cabeza, se afanaba sobre la piel que se le había asignado. [...] Se echó el filete de Giorgio en la boca, estaba exquisito, pero el sabor de la carne salada y dura que su otra boca masticaba al mismo tiempo le quitó el hambre [...]” (Indiana, 2015: 79). El personaje se halla preso en una per-

<sup>18</sup> Durante casi los dos primeros tercios de *La invención de Morel* tenemos a un personaje (el fugitivo) en pugna ante lo que ve (las apariciones) y oscilante entre diversas explicaciones, hasta que irrumpe la explicación “científica” (la máquina de Morel) y el texto toma derroteros cienciaficcional. Un momento altamente simbólico de fusión de géneros en el texto de Bioy es la escena del jardincito. Ver Remón-Raillard (2021).

formance multitemporal con aires de instalación: “*Estos son bucaneros*, pensó Argenis en el compartimiento creado por la intersección de las dos pantallas que ahora manejaba (Indiana, 2015: 80). Y luego “*Me jodí, ¿y dónde se apaga esta vaina?*” (Indiana, 2015: 82). La simultaneidad adquiere incluso cariz de videojuego, sobre todo cuando Acilde hace lo mismo desde el futuro y busca datos en una computadora que le permiten guiar a su doble. Si el fugitivo de la isla de Morel no logra asir la realidad proyectada (no logra abrir puertas o correr cortinas), en este caso la yuxtaposición crea la simultaneidad de las dos conciencias y permite la *performance*.

Cuando se desentierran los grabados de Côte de Fer (Argenis), se les compara con el genio español, creando gran conmoción ante la capacidad de anticipación del artista desconocido. Sin embargo, la frontera entre el homenaje y la sorna se hace borrosa. De hecho, el discurso sobre la obra de arte proviene de una voz que fluctúa entre la de los personajes (el curador en este caso) y el narrador impersonal: “El ejercicio buscaba problematizar la noción de contemporaneidad en el arte y analizar la forma en que Goya, hacía ya dos siglos, al articular sus observaciones filosóficas y formales, se había divorciado de las expectativas de las obras encargadas por sus clientes e inaugurado el arte moderno” (Indiana, 2015: 76).

En otros pasajes se percibe un tono irónico sobre el arte conceptual y el videoarte. Linda ensalza la obra de Argenis (sus pinturas) por ser perdurable, a diferencia de la que realizan sus amigos, obras efímeras como la que cierra la novela. Se trata de una obra sonora compuesta por la DJ Elizabeth, una “suma de pedazos” o “arqueología auditiva” (Indiana, 2015: 153), en la que cohabitan Toña La Negra, Rocío Jurado, Basement Jaxx, Bobby Timmons, Donna Summers y la voz de Jacques Cousteau. Mientras esta obra suena, al igual que resuena en el trasfondo el ruido del mar, en el otro tiempo, Côte de Fer (Argenis) entierra sus grabados antes del ataque de los galeones españoles. En el presente se desentierra el tesoro mientras su autor se ve expulsado de ese mundo ya que lo toman por loco. En el pasado muere a manos de Roque (Giorgio). ¿Espoliación o ridiculización del artista? Cada lector sacará su conclusión. Lo que es evidente es que la hibridez que produce la suma de referencias artísticas, el montaje temporal que realizan, así como la pluritemporalidad de la trama que les sirve de soporte evocan *in absentia* a la ciencia ficción, término ausente tanto del paratexto como del texto, al igual que lo fue para *La invención de Morel*, novela que nos habla de un invento alimentado por la fuerza de las mareas y que es clara metáfora del arte y el deseo de perpetuación del artista a través de su obra. En *La mucama de Omicunlé*, si no se podrá evitar el maremoto que terminará haciendo de ese Caribe, matriz de arte plural y en movimiento, un magma putrefacto y estéril, ya vimos cómo la novela plantea la contingencia de este fatalismo. Y en última instancia queda el potencial performativo del lector de ciencia ficción o ficción espe-

culativa (término que empleó Indiana para referirse a su novela (Herrero-Martín, 2019: 53)); poder que consiste en que el temor ante lo narrado se convierta en acción.

El diálogo metatextual con el género ciencia ficción se basa en su problemática aplicación a la literatura latinoamericana en general y a la novela de Indiana en particular, una obra que escapa a cualquier catalogación o etiqueta y por ello plantea la rotunda libertad del artista con relación a la Academia.

Para concluir, podemos afirmar que, desde sus posiciones periféricas (y sus territorios exigüos), las tres novelas desterritorializan al género ciencia ficción, al mismo tiempo que recurren, en mayor o menor medida, a sus mecanismos escriturales. De esta manera, las tres reflejan la tensión entre architexto y textos que ha sido el hilo conductor de la trayectoria de la ciencia ficción latinoamericana. Las tres novelas nos proponen retratos apenas deformes del modo de funcionamiento de nuestras sociedades, sus derivas y desigualdades; fenómenos que se hacen exponenciales en los territorios al margen de los centros hegemónicos del poder político y económico global. El tono de advertencia que comparten redunda menos en un miedo paralizante que en una mirada crítica que llama a la acción colectiva. Al integrar el substrato mítico, cual *novum*, en el proceso de conformación de la alteridad global, logran integrar la voz de los marginalizados en esa acción colectiva, aunque tal proyecto redunde en algunos casos en la reproducción de ciertos estereotipos. Sin embargo, lo que prevalece es la capacidad de ese substrato mítico, en tanto creación de las poblaciones cuya memoria lo alberga, de entrar en una relación de sinergia con la cultura (en el sentido más amplio del término) contemporánea, transformándola y transformándose. Todo ello a partir de un género menor (popular y todavía considerado en gran medida como paraliterario), pero que aparece como espacio idóneo para plantear la posibilidad de un proyecto mayor.

## BIBLIOGRAFÍA

### Corpus de trabajo

Galich, Franz (2012). *Tikal futura. Memorias para un futuro incierto (novelita futurista)*. Guatemala: F&G Editores.

Indiana, Rita (2015). *La mucama de Omicunlé*. Cáceres: Periférica.

Pernett y Morales, Rafael (2007). *El indio sin ombligo*. Panamá: Edición Premio Nacional de Literatura Ricardo Miró.

### Teoría

Abraham, Carlos. "Las literaturas de lo insólito. Una tipología". *Revista Iberoamericana* 83 (2017):

283-304.

- Adriaensen, Brigitte. (2021). "Turismo, alteridad y violencia en *Tikal Futura*. Memorias para un futuro incierto (novelita futurista) de Franz Galich". Mackenbach, Werner (ed.), *Franz Galich. El legado artístico y humano de un "subalterno letrado"*. Guatemala: FG Editores: 171-181.
- Agamben, Giorgio (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris: Payot & Rivages.
- Allilaire, Jean-François. "Médecine et transhumanisme". *Passages, Quels transhumanismes?* 188 (2016): 15-21.
- Alvarenga Venutolo, Patricia. "Poder, memoria y sujeto en *Tikal Futura*. Memorias para un futuro incierto (novelita futurista), de Franz Galich". *Revista de Historia* 73 (2016): 113-137.
- Alverio, Carmen (1991). *La proyección discursiva del narrador en la novelística de Rafael Leónidas Pernett y Morales*. State U of New Jersey: Rutgers.
- Alverio, Carmen. "La participación diegética de los narradores de Rafael L. Pernett y Morales y sus connotaciones ideológicas". *Exégesis: Revista de La Universidad de Puerto Rico En Humanacao* 7 (19) (1994): 72-76.
- Arendt, Hannah (2010). *Les origines du totalitarisme*. Paris: Éditions Points.
- Barrientos Tecún, Dante. "Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea: Franz Galich (Guatemala 1951-Managua 2007)". *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 15 (2007): s.p.
- Bioy Casares, Adolfo (2012). *La invención de Morel*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis (1990). "Prólogo". *La invención de Morel*. París: Robert Laffont.
- Caillois, Roger (1966). "De la féerie à la science-fiction". *Anthologie du fantastique*. París: Gallimard: 7-29.
- Caña Jiménez, María del Carmen. "Vida resurgida y neoliberalismo en *Tikal Futura* de Franz Galich". *Latin American Literary Review* 42 (2014): 68-87.
- Cazali, Rozali y Araújo, Walo (2005). *Bienal de arte de Panamá, & Fundación Arte y Cultura. 7 Bienal de arte de Panamá 2005*. Kupfer, Mónica (ed.). Panamá: Fundación Arte y Cultura. Museo de Arte Contemporáneo.
- Chavarría, Víctor. "Aproximación a la obra de Franz Galich". *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 15 (2007): s.p.
- Chelebourg, Chistian (2012). *Les écofictions: Mythologies de la fin du monde*. Bruselas: Les Impressions nouvelles.
- De Ferrari, Guillermina. "Science Fiction and the Rules of Uncertainty". *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* 6 (2020): 1-10.
- De Maeseneer, Rita y Bustamente, Fernanda. "Cuerpos heridos en la narrativa de Rita Indiana Hernández, Rey Emmanuel Andújar y Junot Díaz". *Revista Iberoamericana* 79 (2013): 395-414.

- Figuerola, Sebastián y Martínez-Hernández, Lina. “Ecologías queer caribeñas y capitalismo del desastre en *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana”. *Tekoporá. Revista Latinoamericana de Humanidades Ambientales y Estudios Territoriales* 3 (2021): 391–408.
- Garrido Castellano, Carlos. “‘La elocuencia que su entrenamiento como artista plástico le permitía.’ Subalternidad, cultura e instituciones en *La Mucama de Omicunlé* de Rita Indiana Hernández”. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 18 (2017): 352–364.
- Gattégno, Jean (1983). *La Science-fiction*. París: Presses Universitaires de France.
- Genette, Gérard (1986). “Introduction à l’architexte”. Genette Gérard (ed.), *Théorie des genres*. País: Éditions du Seuil: 89–159.
- Genette, Gérard. (1992). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- Gianni, Silvia. “El turno de los ofendidos: Territorialidad de la exclusión e identidades múltiples en dos novelas de Franz Galich”. *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 15 (2007): s.p.
- Henriet, Eric (2009). *L’uchronie*. París: Klincksieck.
- Herrero-Martín, Rosana. “Olokun or the Caribbean Quantum Mind: An Analysis of Transcultured Metaphysical Elements within Rita Indiana’s Novel *Tentacle*”. *Journal of West Indian Literature* 27 (2019): 52–67.
- Hottois, Gilbert. “Le transhumanisme entre humanisme et posthumanisme”. *Foi & Vie. Revue de Culture Protestante* 4 (2014): 27–45.
- Humphrey, Paul. “‘El manto que cubre el mar’: Religion, Identity, and the Sea in Rita Indiana’s *La mucama de Omicunlé*”. *Sargasso: A Journal of Caribbean Language, Literature, and Culture* 1–2 (2016): 109–125.
- Klein, Gérard (1968). *La Science-Fiction est-elle une subculture?* Quarante-Deux: Les Archives Stellaires.
- Langlet, Irène (2006). *La science-fiction: Lecture et poétique d’un genre littéraire*. Paris: Armand Colin.
- Mackenbach, Werner. “¿Literatura light o escribir conscientemente? Entrevista a Franz Galich”. *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 15 (2007): s.p.
- Mackenbach, Werner (ed.) (2021). *Franz Galich. El legado artístico y humano de un “subalterno letrado”*. Guatemala: FG Editores.
- Malrieu, Joël (1992). *Le fantastique*. Paris: Hachette.
- Pélage, Catherine. “Perspectivas artísticas caribeñas ultracontemporáneas: Una aproximación a las performances literarias de Rita Indiana (República Dominicana)”. *Crisol* 18 (2021): 1–25.
- Remón Varela, Margarita (2022). *Territorios de la ciencia ficción mexicana (1984-2012). Por una poética y una política de lo insólito literario*. Bruselas: Peter Lang Verlag,
- Remón-Raillard, Margarita. “(Re)invenciones de lo fantástico en *La invención de Morel* e *Histo-*

- rias fantásticas de Adolfo Bioy Casares*". *Les langues Néo-latines* (numéro spécial *Concours*). (2021): s.p.
- Rosso, Ezequiel de. "Una compulsiva fidelidad: Sobre tres historias nacionales de la ciencia ficción". *Revista Iberoamericana* 83 (2017): 265–282.
- Severyn, Greg. "Franz Galich's *Tikal Futura* and the Perpetuation of History's Violent, Eurocentric Cycles". *Latin American Literary Review* 44 (2017): 31–40.
- Soares, Kristie. "Dominican Futurism: The Speculative Use of Negative Aesthetics in the Work of Rita Indiana". *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 19 (2) (2020): 401–426.
- Suvin, Darko (1977). *Pour une poétique de la science-fiction*. Montreal: Presses universitaires du Québec.
- Todorov, Tzvetan (1976). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.