

Ciencia ficción e historia: la distopía como crítica del presente en dos cuentos de Bernardo Fernández BEF

*Science fiction and history: Dystopia as a means of present criticism
in two short stories by Bernardo Fernández BEF*

Gabriela Valenzuela Navarrete*

Tarik Torres Mojica**

Resumen: Una particularidad de la narrativa mexicana reciente es cómo se diversifica mediante la exploración, transgresión y combinación de tópicos genéricos y simbólicos provenientes de diversos contextos culturales. La obra de Bernardo Fernández BEF es una muestra del cambio en la producción narrativa mexicana del siglo XXI, ya que en su obra se mezclan referentes de la cultura de masas con elementos simbólicos, históricos y culturales de México. Además, realiza un diálogo crítico entre los géneros policiaco, fantástico y de ciencia ficción. En este artículo, se analizan dos cuentos de Bernardo Fernández BEF: “La sangre derramada por nuestros héroes” y “La Bestia ha muerto”, publicados en *Escenarios para el fin del mundo: Relatos reunidos* (2015), con el propósito de mostrar que una parte de la narrativa mexicana de este siglo ha explorado las posibilidades expresivas de la ciencia ficción distópica y, a la vez, realiza un diálogo irónico y crítico con algunos referentes históricos de la cultura.

Palabras clave: narrativa mexicana, siglo XXI, cultura de masas, *tecno-antiutopías*, intertextualidades.

Abstract: One of the peculiarities of the recent Mexican narrative is how it diversifies through the exploration, transgression, and combination of generic and symbolic topics from diverse cultural contexts. Bernardo Fernández’s work “BEF” is a sample of the shift in Mexican narrative production in the 21st century by blending mass culture references with Mexican historical, cultural, and symbolic elements. He also creates a critical dialogue between the crime, fantasy, and science fiction genres. In this article, we will analyze two short stories by Bernardo Fernández “BEF”: *La sangre derramada por nuestros héroes* and *La Bestia ha muerto*, published in *Escenarios para el fin del mundo: Relatos reunidos* (2015). The purpose is to show that part of the Mexican narrative of this century has explored the expressive dystopian science fiction possibilities and, at the same time, carries out an ironic and critical dialogue with some historical references to the culture.

Keywords: Mexican narrative, 21st century, mass culture, *techno-anti-utopias*, intertextualities.

*Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Colegio de Humanidades, México, gabriela.valenzuela@uacm.edu.mx

**Universidad de Guanajuato, Campus León, Departamento de Estudios Culturales, México, tarik.torres@ugto.mx

RECEPCIÓN: 12/03/2024

ACEPTACIÓN: 30/04/2024

Introducción

La narrativa mexicana vive una etapa de variedad y experimentación como ninguna otra. No solo porque hay varios autores importantes, sino porque, además, todos ellos buscan nuevas maneras de narrar. Los temas son, en esencia, los mismos de siempre, por lo que hoy se procura encontrar nuevas formas de dejar una huella en la memoria de los lectores: desde experimentos con los elementos puramente narrativos, como la mezcla discursos, voces narrativas y estructuras, hasta las nuevas materialidades de los textos —e-books, hiperficciones, audiolibros— que pasan por experimentaciones genéricas como las que nos hacen leer novelas policiacas en las que el detective es una monja del siglo XVII o un niño lobo heredero de una larga estirpe licántropa.

En este artículo nos acercaremos a uno de esos autores que gustan de hacer mezclas sorpresivas: Bernardo Fernández BEF. En su libro *Escenarios para el fin del mundo. Relatos reunidos* (2015), como lo avisa el título, el escritor juega con los escenarios apocalípticos para teorizar el futuro y la historia de nuestro país. En particular se analizarán dos cuentos, en los que se especula sobre qué pasaría si los ganadores de dos conflictos bélicos —en dos etapas históricas— hubieran sido los contrarios, y si quienes la historia consigna como *villanos*, no lo fueran.

Escritores de una generación no del todo cartografiada

En la antología *Grandes Hits Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*, Tryno Maldonado (2008: 7-8) inicia el “Intro” con una pregunta:

¿A qué suena la literatura de esta nueva generación de narradores mexicanos? [y agrega] ¿serán los referentes tradicionales de lo mexicano como lo rural, lo ranchero o acaso lo urbano y lo violento? ¿Acaso serán los referentes generados por la Onda o formas narrativas más dóciles y menos contestatarias? ¿Se trata de autores que siguen hilando sobre los pasos del Boom latinoamericano, de una obra que se contenta con continuar con los pasos de una generación anterior, la llamada “Generación de los enterradores” o de un grupo de escritores complacientes con las leyes del mercado editorial que producen atraídos por las luces de la fama, la popularidad y las grandes ventas?

Ese texto fue una de las primeras excursiones para entender la generación de escritores mexicanos nacidos en los setenta. En 2008, cuando se publicó la antología, la crítica especializada apenas empezó a estudiarlos, aunque había especulaciones negativas en cuanto a la calidad y trascendencia de su obra.

A más de quince años de su publicación, el panorama de los estudios sobre estos escritores es muy distinto, pues sus nombres son referentes incuestionables en el panorama cultural y literario mexicano. Las antologías que incluyen al menos a uno de ellos son numerosas, y han llegado a ser títulos indispensables como *Novísimos cuentos de la República Mexicana* (2004), de Mayra Inzunza, o la ya referida *Grandes Hits...*, de Maldonado. Otras antologías muy destacadas son *Nuevas voces de la narrativa mexicana* (2003), editada a propósito de los cuarenta años de la editorial Joaquín Mortiz; y *Siete de setenta* (2002), consagrada a siete autores nacidos en esa década.

Los primeros años del siglo XXI vieron aparecer las reflexiones de los escritores setenteros sobre sus influencias, contexto histórico, socioeconómico, y principalmente su concepción literaria. El primero de ellos fue Geney Beltrán (2004) con su texto “Historias para un país inexistente” publicado en la revista *Blanco Móvil*; en él, Beltrán propuso la existencia de una *generación* de autores nacidos a partir de los últimos años de la década de los sesenta. Marcamos la palabra *generación* porque él mismo reconocía a un grupo que no se asumía como tal y que provenían de lugares y estratos tan diferentes que no era fácil encontrar elementos en común entre ellos, excepto que:

Los temas serán y son los de siempre, los de la literatura a secas: los territorios de la infancia, el amor, el desamor, el erotismo, la muerte, la identidad y sus destrucciones, la soledad, el arte, lo irracional, el otro, la violencia (hoy urbana), la ficción misma. Al librarnos de la idea y el compromiso de nación, podemos desatendernos de cualquier necesidad ontológica limitada al gentilicio. La materia de toda narración estrictamente poderosa es lo humano, a secas (Beltrán, 2004).

Al texto de Geney Beltrán siguieron varios más de Heriberto Yépez, Oswaldo Zavala, Antonio Ortuño, Ignacio Sánchez Prado y otros; entre estos, el de mayor trascendencia fue “La generación inexistente” de Jaime Mesa (2008), publicado en el suplemento *Laberinto* del diario *Milenio*. En coincidencia con el ensayo de Geney, al que hace clara referencia con el título, Mesa (2008) señaló algunas preocupaciones de este grupo, como el hecho de que

[nacieron] en medio de una edad oscura donde la literatura mexicana no es otra cosa que una aparente repetición de intentos fallidos [y con] la incertidumbre de la utilidad de encontrar o buscar el Tema Mexicano, a riesgo de que se confunda con un nuevo nacionalismo.

La polémica sobre la existencia o no de la generación de los setenta siguió todavía durante algunos años; y los inicios de la segunda década del siglo XXI vieron aparecer estudios críticos que se acercaban al tema, como el de Emily Hind (2013), intitulado *La Generación XXX. Entrevistas con veinte escritores mexicanos nacidos en los 70. De Abenshushan a Xoconostle*, o el de José Carlos González Boixó (2009), *Tendencias de la narrativa mexicana actual* —que, si bien no trata

solo a los autores setenteros, sí les dedica algunos capítulos—. El reconocimiento académico de la generación de los setenta¹ llegó cuando empezaban a aparecer en las listas de las becas del Sistema Nacional de Creadores. Finalmente, el periodo de auge del tema de la generación setentera fue teniendo un cierre con el texto de Alberto Chimal (2012), “La generación Z”, y el de Jaime Mesa (2016), “100 protagonistas de la generación inexistente”, en el que, a diferencia de su primer ensayo, señala títulos trascendentes que hoy son esenciales en el panorama literario contemporáneo como *Trabajos del reino* de Yuri Herrera (2004), *La fila india* de Antonio Ortuño (2013), *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge (2015) o *Canción de tumba* de Julián Herbert (2014).

El reconocimiento internacional del cambio generacional que se dio con estos autores se marcó por la publicación de las antologías *Palabras mayores. Nueva narrativa mexicana* (2015) y su traducción al inglés con el título de *México 20. New Voices, Old Traditions* (2015). Este libro fue resultado de un proyecto conjunto entre el *Hay Festival*, *Conaculta* y *The British Council*, con él se buscaba dar a conocer a los escritores mexicanos menores de cuarenta años más sobresalientes hasta el 2015, año en el que nuestro país fue invitado de honor en *The London Book Fair*.²

A partir de su presencia y visibilidad en el contexto nacional e internacional, es posible señalar que se trata de una generación de escritores que —aun cuando optaron por no asumirse como parte de un grupo y se negaron a tomar un nombre— comparten rasgos comunes en su quehacer narrativo, como:

- 1) La edad, pues son autores que empezaron a escribir a los veinte años y, al cumplir treinta, ya tenían algún reconocimiento de la crítica. La mayoría, además, tiene una formación literaria sistematizada, ya sea porque cursaron una licenciatura relacionada con la literatura o porque hicieron diplomados o posgrados en el área. Son, pues, autores profesionalizados.
- 2) Su poética se alimenta de la cultura global; por eso, muchos de ellos, más que considerarse herederos de una *tradición literaria mexicana*, se sienten más cercanos a otros referentes culturales; por ejemplo, a los ingleses, norteamericanos o japoneses. Cuando México entró de lleno al mundo globalizado al firmar el Tratado de Libre Comercio (TLC) con Estados Unidos y Canadá, estos escritores ya tenían una conciencia clara de lo que sucedía en el mundo, y vieron con juvenil regocijo cómo muchos productos culturales que antes parecían inaccesibles estaban a su alcance.

- 3) Optaron por incursionar en formas de producción y distribución de obra por medios electrónicos (Facebook, Twitter, blogs, audiolibros) y se dan a la tarea de explorar géneros que se consideraban *menores* (literatura fantástica, infantil, de horror, detectivesca, ciencia ficción), también sondean terrenos no del todo literarios, como la novela gráfica o las series de televisión.
- 4) Carecen de la conciencia de excepcionalidad que alentaba a autores anteriores, como Carlos Fuentes u Octavio Paz; son creadores con una actitud *cool*, a prueba de toda adversidad (Hind, 2013).
- 5) Su obra se construye alrededor de la paradoja, la ironía, el humor negro y el cuestionamiento de valores como el de la estabilidad laboral, el de la familia, la fe en el progreso y las instituciones políticas y religiosas, y de los modelos tradicionales de masculinidad y feminidad. A partir de estos rasgos, su obra da cuenta de un mundo oscuro, cambiante y plagado de incertidumbre.

Una explicación del porqué se escribe así, puede hallarse en el contexto histórico que les tocó vivir: atestiguaron las crisis que le dieron forma al mundo como lo conocemos, desde el fin de la Guerra Fría hasta el resurgimiento de los nacionalismos radicales; de la *dictadura perfecta* a la *crisis de credibilidad* de los sistemas políticos tradicionales; del mundo analógico al mundo digital; del nacionalismo posrevolucionario a las nociones de lo postnacional.

En cuanto a los rasgos de contexto cultural, Tryno Maldonado (2008: 11) señala que: “Esta ha sido la primera generación que recibió buena parte de su educación sentimental del plástico de una computadora, que fue arrullada con la televisión y entretenida con el *joystick* de un Atari o de un Nintendo”.

Bernardo Fernández BEF y la ciencia ficción

En ese contexto se ubica la obra de Bernardo Fernández BEF. Nació en la Ciudad de México en 1972. Su poética concuerda con las características de la generación de narradores nacidos en los años setenta. De acuerdo con BEF, descubrió su vocación por la escritura a través de los cómics. Ello lo condujo a quererse formar como dibujante profesional, pero ante la falta de posibilidades de hacerlo en México y al descubrir que no le interesaba seguir las tendencias del

cómic comercial —narrar historias de superhéroes, dibujar de manera *realista* o bajo la estética del manga— poco a poco desarrolló sus habilidades como dibujante de *monos* (Hind, 2013).

Estudió la licenciatura en diseño gráfico en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, y se formó como escritor de manera autodidacta. De acuerdo con sus testimonios, comenzó a dedicarse a la escritura de forma sistemática hasta que cumplió veinticuatro años. En sus palabras, escribir “Es una vocación tardía. Los otros escritores lo hacen desde adolescentes y yo estaba escribiendo cómics” (Hind, 2013: 234).

Los géneros usuales en su obra son ciencia ficción, narrativa fantástica y narrativa policiaca. Al respecto, Bernardo Fernández ha reflexionado en varios momentos sobre las razones del porqué recurre a géneros que no son parte esencial de la tradición narrativa mexicana. Por ejemplo, en su artículo “La ciencia ficción es una cruel amante” señala: “Sí, la ciencia ficción mi primer amor literario me ha tratado mal toda la vida; no obstante, vuelvo a ella” (Fernández, 2016). Más adelante, recuerda que una de las primeras lecturas de su infancia, de un libro *sin monitos*, fue *Fahrenheit 451*; después, por intervención de su papá, conoció la obra de Edgar Allan Poe; luego siguió una serie de lecturas de autores como Asimov, Heinlein, Zelazny, Aldiss, Clarke, Lem, LeGuin, Ballard, Henderson..., pero los filmes *Blade Runner*, de Ridley Scott, y *Brasil*, de Terry Gilliam, fijaron su gusto por el género especulativo (Fernández, 2016).

El amor de BEF por la ciencia ficción sobrepasa al gusto simplemente estético o personal. Para él se trata de un ámbito que carece de un desarrollo sistemático en nuestra escritura y amerita que las personas la aprecien y desarrollen en nuestro contexto. A lo largo de sus reflexiones muestra que en nuestra tradición literaria existe una vena ciencia-ficcional minusvalorada, a pesar de que los primeros textos de ciencia ficción mexicanos datan de 1774 y durante el siglo XIX y principios del XX se escribieron cuentos y novelas importantes como “La última guerra” de Amado Nervo o *Eugenia*, de Eduardo Urzaiz Rodríguez. Fernández (2014), en “La cofradía de los fantasmas”, comienza con dos preguntas: “¿Ciencia ficción mexicana? ¿Existe eso?” Y agrega:

Hablar de este subgénero maldito en nuestro país siempre provoca en el lego una sonrisita burlona. ¿De qué se puede tratar? ¿De mariachis en el espacio? ¿De Sor Juana Inés de la Cruz viajando en el tiempo?

Quizá. Pero ese tipo de historias no nos interesan aquí. La respuesta a todos aquellos que en México hemos abrazado la ciencia ficción [...] puede sintetizarse en una frase de nuestro colega Mauricio José Schwarz: “No somos un país generador de tecnología... pero la padecemos”. Y de qué forma.

Desde su punto de vista, este género abandona poco a poco lo marginal y se acerca al centro:

Así, los primeros triunfos editoriales de mi generación fueron abriendo carriles más amplios sobre el camino transitado por nuestros predecesores [Gabriel Trujillo Muñoz, Ricardo Guzmán Woffler, entre otros]. El premio Kalpa otorgado a Pepe Rojo en 1996 por “Ruido gris”, el Mécycf de novela a Gerardo Sifuentes por *Pilotos infernales* y sobre todo la fulgurante carrera de Alberto Chimal, a mi ver el mejor cuentista de mi generación dentro y fuera de la literatura de la imaginación (Fernández, 2016).

En nuestro país creció el gusto por la ciencia ficción gracias a la presencia de temas tecnológicos en el cine y en las series televisivas. En los años setenta y ochenta, principalmente, las producciones de películas y sagas como *La Guerra de las Galaxias*, *Robocop*, *Terminator* y *Volver al futuro* —varias consideradas de culto— marcaron a toda una generación. Aunado a esto, se incorporaron a la vida cotidiana tecnologías como el CD, el videocasete, la computadora, el teléfono celular y, al final, internet. No obstante, como lo señala BEF (2016), nuestro mundo actual tiene varios puntos de relación con el desarrollo tecnológico y científico; pues se extendió la difusión a través de medios digitales. Aun con un entorno contradictorio, en el que presenciamos el gran avance tecnocientífico desde la segunda mitad del siglo pasado, el universo se percibe como un entorno inestable, cambiante y caótico. En México, como en otros países, este hecho no pasa inadvertido.

Algo que decir sobre las distopías

“La distopía literaria desplazó a la utopía desde inicios del siglo XX”, anuncia categórico Francisco Martorell Campos (2020) en su artículo “Nueve tesis introductorias sobre la distopía”. En él analiza con detalle el auge de este género pesimista que se convirtió en un fenómeno de masas, pero también hace una revisión de por qué una buena parte de las generaciones actuales parecen conformes con la idea de que vivimos en una distopía. Vayamos por partes.

Como género literario en la época moderna, la ciencia ficción apareció desde el temprano siglo XVII con dos obras que se disputan el título de ser el primer relato de ciencia ficción: *Somnium* —publicada en 1634—, de Johannes Kepler, el astrónomo y matemático alemán a quien le debemos el conocimiento de las leyes del movimiento de los planetas, y la *Historia cómica de los estados e imperios de la Luna*, de Hercule-Savinien de Cyrano de Bergerac (1657), poeta, dramaturgo y pensador francés.

Somnium sive Astronomia lunaris Joannis Kepleri (*El sueño o astronomía de la Luna de Johannes Kepler*) es una obra narrativa escrita en latín en 1608 por el astrónomo alemán, aunque fue publicada hasta 1634, cuando Kepler ya había muerto. La novela narra la historia de Duracotus,

un joven islandés, quien mediante un conjuro, junto con su madre, Fiolxhilda, hace un viaje onírico a la Luna, durante un eclipse solar. Por su parte, la historia de Cyrano de Bergerac, que tiene una segunda parte titulada *Historia cómica de los estados e imperios del Sol* (1662), narra en primera persona el viaje del protagonista a la Luna primero, y al Sol después, y sus observaciones sobre los habitantes de ambos cuerpos celestes, de sus costumbres y sus sociedades, a veces radicalmente opuestas a las terrícolas y a veces radicalmente similares.

En México, el primer texto que cumple con las características de la ciencia ficción es *Sizigias y cuadraturas lunares* ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un antíctona o habitador de la luna, y dirigidas al bachiller don Ambrosio de Echeverría, entonador de kyries funerales en la parroquia del Jesús de dicha ciudad, y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la península de Yucatán, para el año del Señor de 1775, de Manuel Antonio de Rivas. Al igual que en los textos de Kepler y Bergerac, en *Sizigias y cuadraturas...*, el tema central es un viaje al espacio exterior, en particular a la Luna, para estudiar la manera en la que sus habitantes se organizan. Sin embargo, la obra aparece cuando la Iglesia católica dirigía la vida en la Nueva España, por lo que la idea de que el infierno estuviera en el Sol —como proponía el autor, que además era un monje franciscano— le valió a Rivas un juicio de la Santa Inquisición, acusado de herejía, de practicar la astrología y aceptar el heliocentrismo de Nicolás Copérnico. Solo se salvó de la horca por ser ya mayor.

Los viajes al espacio continuaron como un tema frecuente en la literatura de ciencia ficción durante los siglos XVIII y XIX; pero, conforme avanzaban la modernidad y la industrialización, también tomó fuerza la narración ciencia-ficcional basada en relatos antiguos: las utopías y, su contraparte, la distopía. En palabras de Martorell Campos (2020: 12):

La frustración experimentada ante las promesas ilustradas y los temores fustigados por la industrialización capitalista dieron pie a los ataques dispares de los románticos decimonónicos contra la Zivilisation mecanicista, urbana, cientificista e individualista que estaba sustituyendo aceleradamente a la Kultur orgánica, rural, espiritual y comunitaria. A ojos de numerosos intelectuales del momento (Dostoiévski, Burckhardt, Baudelaire), la llegada de la Zivilisation condenaba a los hombres a una existencia superficial, degradada e impersonal.

La idea de progreso y mejora de vida que se vendía a finales del siglo XIX no siempre era real. Martorell menciona que las utopías que abundaron hace más de un siglo reflejaban, en realidad, una forma de totalitarismo atroz y distopía, una sociedad de control dictatorial disfrazada de democracia. Esto, incluso, se identifica en textos de antaño como *Utopía* —de

1516— de Tomás Moro o *La República* —obra del siglo IV a. C.— de Platón. En relación con esto, Martorell Campos (2020: 12-13) dice que:

Vemos que la distopía corre, genealógica y constitutivamente, paralela a la depreciación de la civilización. El desempeño de este concurrido cometido sigue dos resoluciones cuya disociación problematizaremos luego: o el desenmascaramiento de las implicaciones nocivas del utopismo, entidad que el distópico asocia con totalitarismos atroces, o la impugnación de la hegemonía y jerarquías vigentes, destellos, de acuerdo con la distopía, de una sociedad de control tentacular disfrazada de democracia.

Para el investigador no resulta extraño que las distopías literarias hayan abundado después de la Primera Guerra Mundial, ya que gracias a ella se detonaron eventos como la Gran Depresión y sobresalieron los indicios de que la utopía del comunismo soviético no era el paraíso igualitario que, se suponía, debía ser. Así, pues, explica que

al terminar la Segunda Guerra Mundial, y con los totalitarismos, las bombas atómicas, los genocidios, el Gulag y la violencia de Estado ocupando el primer plano de la discusión [...] era la distopía la que acaparaba el estrellato, no la utopía, cuyas presencias editoriales descendieron hasta mínimos históricos (2020: 16).

Por lo tanto, la segunda mitad del siglo XX continuó con su distinguida fertilidad para la creación de escenarios distópicos; en parte, abonados por la incertidumbre de los años de la Guerra Fría (1945-1991) y sus causas, como: 1) la sobrepoblación en naciones tercermundistas; 2) el agotamiento de recursos naturales; y 3) los avances en ingeniería genética, que fácilmente caían en manos siniestras. Asimismo, la llegada del mundo globalizado en los albores del siglo XXI se caracterizó por los mercados transnacionales y los avances en tecnologías informáticas. Esto no supuso un freno para las imaginaciones distópicas, sino que les dio nuevos temas con eventos de alcance mundial; entre ellos, el atentado a las Torres Gemelas en 2001, la crisis económica internacional de 2008 y, recientemente, la pandemia global de covid-19. En fin, el neoliberalismo parece haber terminado con las posibilidades de imaginar futuros en los que no rija el capitalismo, para quienes siempre han vivido en ese mundo globalizado:

las generaciones más jóvenes no perciben, por término medio, nada inquietante en la falta de alternativas. Jamás han conocido ninguna. Que el libre mercado sea el único modo de organización político-económica en vigor les parece algo aproblemático, dado por sentado. A sus ojos, el capitalismo resulta igual de natural que la ley de gravedad o la salida diaria del sol. Constituye el horizonte de sentido, de lo pensable e imaginable, la condición ontológica de la posibilidad. Ni que decir tiene que la cosmovisión *millenial* ha terminado absorbiéndonos a todos (Martorell, 2020: 18).

En estos últimos años, la prevalencia de las distopías hace que se profundice en su estudio y se redefinan sus conceptos para hacerlos más precisos que, por ejemplo, el del *Diccionario de la Lengua Española* (2024), que dice que una distopía es la “Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana”. Francisco Martorell (2020: 13) explica que

el relato sobre el porvenir fatídico será distópico si y solo si transcurre en el seno de una sociedad ficticia indeseable, auténtica protagonista de la trama. Además de ello, deberá retratarla en pleno funcionamiento, cartografiarla con minuciosidad y como si de una totalidad se tratara, dedicando especial atención a los dispositivos político-tecnológicos de poder y a los mecanismos invertidos para que los individuos se plieguen a él y/o los interioricen.

Dos textos de Bernardo Fernández BEF cumplen con las características de esta definición; para ello, hay que señalar otros tipos de ciencia ficción fatalista con los que se puede confundir a la distopía. En primer lugar, está la apocalíptica o catastrofista, en ella, la sociedad es producto de un cataclismo biológico, ecológico, tecnológico o extraterrestre; ésta ha sido una historia recurrente en las últimas décadas, además su propósito es informar y concientizar acerca de los riesgos del cambio climático o la pérdida del control de los avances científicos. En segundo lugar, está la ciencia ficción postapocalíptica que se diferencia de la primera en tanto que se refiere a la sociedad resultante de una guerra de todos contra todos y la lucha descarnada por la supervivencia en tal escenario. En último lugar están las ficciones *tecnoutopías* y *tecnodistopías*, ambas centradas en los avances tecnológicos, en las que la tecnología es la razón del mundo que se describe, por ejemplo, los filmes de *Matrix* o *Gattaca*.

Diferente a los anteriores, el género distópico, nos dice Martorell (2020: 21), “hasta hace escasas décadas, el término que nombraba al género narrativo que ahora denominamos ‘distopía’ era el de ‘antiutopía’”, y señala:

Los estudios practicados desde inicios de los ochenta, coincidentes con la profesionalización de los Utopian Studies, fueron revelando que ese “anti” no se correspondía con la tesitura ambigua construida por abundantes textos, motivo que provocó que la noción de “antiutopía” entrara en desuso (a consignar, en el mejor de los casos, un tipo de obras más específico aún) y que la noción de distopía se impusiera gradualmente en los años sucesivos (2020: 21-22).

Sin embargo, en los últimos años —gracias a la corriente de los estudios de la *distopía crítica*— renació el término *antiutopía*, pero no como sinónimo de distopía, sino como una construcción utópica diferente; pues la distopía “engloba a los textos cuyos terribles porvenires manan, en última instancia, del orden capitalista imperante, mientras que los mundos futuros de la segunda [la antiutopía] provienen de la realización práctica de los proyectos revolucionarios” (Martorell, 2020: 23).

En el caso de los textos de BEF, los catalogamos dentro de lo distópico con características de un renombrado género: *tecnoantiutópico*; pues, aunque los mundos que describe no son propiamente futuros, se vislumbran escenarios alternos. Por ejemplo, en los cuentos “La

sangre derramada por nuestros héroes” y “La bestia ha muerto” —ambos centrados en conflicto bélicos— gana, en el primero, el ejército Nazi y, en el segundo, el Imperio Austro-Húngaro, Francés; gracias a que en la narración se les otorgan los adelantos tecnológicos, que originalmente no existían en esa época, a personajes históricos para darles el poder.

“La sangre derramada por nuestros héroes” y “La bestia ha muerto”

Para Bernardo Fernández BEF, la historia de la ciencia ficción se alimenta de las intertextualidades, terreno fértil para la expresión de metáforas fascinantes (Hind, 2013). Esto se percibe en la colección de cuentos *Escenarios para el fin del mundo* (Fernández, 2015).

La antología engloba relatos que se ubican en un futuro lejano, en galaxias distantes o exploran líneas alternativas a la Historia; son narraciones que además de contar sucesos terribles, muestran un tanto de humor negro e ironía. Cada uno implica una crítica a la realidad global, siempre bajo circunstancias actuales; por ejemplo, el auge de las ideologías supremacistas y nacionalistas; lo posthumano ante el desarrollo tecnocientífico; y los mecanismos de control ideológico a través de los medios de información digitales.

En este sentido, son especialmente interesantes dos cuentos: “La sangre derramada por nuestros héroes” y “La bestia ha muerto”. Ambos tienen una base intertextual en dos momentos históricos: el primero parte de la pregunta ¿qué habría sucedido si la Alemania nazi hubiera ganado la Segunda Guerra Mundial?; el segundo explora una línea alterna en la que el Segundo Imperio Mexicano triunfa sobre las fuerzas juaristas. Para este momento es necesario recalcar que las dos batallas narradas por BEF se ganaron gracias a la presencia y uso de los avances tecnocientíficos, una exploración crítica al mundo del presente.

En el primer cuento, “La sangre derramada por nuestros héroes”, se encuentran varias intertextualidades y, por lo tanto, posibilidades de interpretación; toma forma a partir de una consigna, elemento comúnmente identificable dentro de los discursos nacionalistas para justificar la existencia de un régimen. La narración se fundamenta en los filmes *Los niños del Brasil* (1978) de Franklin J. Schaffner y *La isla del Doctor Moreau* (1996) de John Frankenheimer, ambos problematizan temas como la eugenesia y los experimentos de modificación genética, tópicos que, además, recuerdan el proyecto nazi de *solución final*.

Esta historia se ubica en Río de Janeiro, en 1979; tiene como protagonistas a un anciano personaje apellidado Mengele —una clara referencia del doctor Josef Mengele, médico nazi y

conocido criminal de guerra— y a un joven embajador alemán establecido en Brasil. Entre ambos se desarrolla un conflicto político-personal relacionado con las diferencias generacionales y, principalmente, por las perspectivas éticas del ejercicio del poder. Para el doctor Mengele los únicos con el derecho de reclamar el estatus de humanidad son los arios, pues los demás grupos humanos son entidades de menor categoría al ser el resultado de mezclas raciales. Esto se ve en el diálogo que sostiene Mengele con el embajador; en el episodio ambos observan los trabajos manuales que realizan los gorilas; cuando uno de los primates los saluda desde la cabina de un zepelín de la policía antimotines:

—¿Qué pasa, señor embajador? ¿Le molestan los simios?

—Aborrezco a los primates, doctor.

—Debería acostumbrarse. Pronto estarán por todos lados: conserjes, mayordomos, porteros. Incluso nodrizas.

—Con todo respeto, Herr Doktor, preferiría que una negra cuidase de mis hijos a dejarlos con un gorila.

—Oh, no sea tan duro, Herr Ambassadeur. Estos animales están modificados genéticamente. Son completamente inofensivos y dóciles. Mucho mejor que los negros o cualquier otra raza inferior (Fernández, 2015: 62).

En este contexto, la casi milagrosa victoria militar alemana en la Segunda Guerra Mundial y la explosión del ingenio germano reflejado en el avance tecnocientífico son los principales argumentos del anciano. Esta visión se opone a la figura del embajador, un joven que, al conocer otros países, sobre todo latinoamericanos, empezó a cuestionar la ideología supremacista racial alemana y se ve ante la disyuntiva de ir en contra del régimen cuando se enterar de que hay un proyecto de limpieza étnica en proceso. Después de visitar los laboratorios de Bayer —la trasnacional alemana de productos médicos y químicos que conocemos— Mengele le explica al embajador el proyecto de limpieza étnica a través de un virus modificado para terminar con el sistema inmunológico de quien resulte infectado:

—Imagine —continuó el anciano, cada vez más exaltado— que puede jugar con la información genética de los virus. Que la recombina a su capricho. Imagine que busca en la gripe y en otras enfermedades virales, y que a medio camino descubre, en lo que al principio calificó como error, la respuesta que ha estado buscando. Simple, a la secuencia del ADN del virus del visna, una enfermedad de las ovejas que no afecta a los humanos, se le sustituye con tres por ciento de genes del HTLV-1, una forma de leucemia que ataca a ciertas células, pero rara vez resulta fatal. ¿Qué es lo que obtenemos? Un monstruo que acaba con el sistema inmunológico. Cualquier enfermedad se vuelve mortal. Pero lo mejor es que en las pruebas que hicimos con los simios, esos mismos que usted desprecia, descubrimos que sólo se propaga a través de la sangre, el semen y los fluidos vaginales. ¿Se da cuenta? Es por eso que nuestros laboratorios virológicos están en este país y no en la Madre Patria, Herr Ambassadeur. No es ningún capricho. Todos estos bárbaros se contagiarán fornicando. Esto que ve aquí es el auténtico sueño de Hitler, la solución final de verdad. Sólo tenemos que esparcirlo entre algunos cuantos miembros de las razas inferiores, sujetos elegidos al azar. Su lujuria hará el resto. Hemos hecho cálculos, y en unos quince años estarán todos infectados: negros, gitanos, indios y los pocos judíos que queden. Morirán llevando al asesino

en su sangre sin enterarse de qué sucedió. El mundo, Herr Ambassadeur, finalmente será nuestro (Fernández, 2015: 71-72).

La ironía en este cuento se ubica en elementos sutiles como el título, en él se ve que la *sangre* evoca a los discursos nacionalistas que se sustentan por *la valentía de los caídos* en el campo de batalla. Además, la idea de que gracias al avance tecnológico se dominó a otros pueblos, se transgredió a la naturaleza y manipuló el ambiente. Al mismo tiempo se observa un contrapunto discursivo en la crítica nacional y colonial representada por el embajador, personaje que constantemente pregunta y puntualiza las deficiencias y las consecuencias negativas de una perspectiva cerrada, no proclive al diálogo ni a la empatía. Por ejemplo, al final del cuento, se ve el declive de Mengele, pues en un momento de exaltación se contagia de su propio virus:

Elevó su mano empuñando la probeta, blandiéndola violentamente.

Un crujido de cristal interrumpió su soliloquio.

—*Mein Gott*— murmuró el viejo al ver su mano. Fueron sus últimas palabras. Había reventado la probeta, clavándose los vidrios en la palma, mezclando su sangre con el fiero guerrero nazi microscópico, de pronto convertido en su verdugo.

Lanzó hacia mí una mirada, mezcla de pánico y súplica, pero sólo se encontró con mi puño cerrado estrellándose contra su nariz (Fernández, 2015: 73).

En esta parte se observa el derramamiento de sangre del héroe de la racionalidad tecnológica, colonialista y supremacista. No obstante, el final dista de ser épico, ya que se suscita justo por el *fiero guerrero nazi microscópico*, lo que desencadena un gesto de impotencia y desesperación al momento de su ejecución a manos del embajador, su compatriota.

Por otro lado, “La bestia ha muerto” es un cuento que recuerda a la novela *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso. En él se narra el episodio del enfrentamiento entre las fuerzas republicanas y las imperiales; aunque de manera alterna, pues en la historia oficial las tropas republicanas derrotaron a las imperiales, y en el cuento es al revés. La ficción muestra al gobierno de Maximiliano impuesto con superioridad por su dominio tecnológico; es decir, ganaron la guerra porque emplearon androides y mantuvieron el control del territorio por su sofisticado sistema de telecomunicaciones que les permitía adquirir información para leerse en pantallas electrónicas, difundir propaganda y controlar la opinión pública tanto en la radio como en la televisión.

En una parte del relato, BEF describe el *noticiero nocturno* que se transmite en las pantallas del imperio y con su narración deja ver que no difiere en nada de la actual televisión mexicana, excepto por la forma de los televisores:

Como todas las noches en todos los hogares mexicanos, a las ocho y cuarto los televisores mostraron en sus redondos monitores el escudo de armas nacional mientras se escuchaba la marcha imperial mexicana. Tras unos compases, durante los cuales los ciudadanos patriotas y temerosos de Dios se ponían de pie, se escuchaba una voz engolada que anunciaba:

—Damas y caballeros, el noticiero imperial mexicano.

A continuación, aparecía en la pantalla el rostro de un hombre en el umbral de la senectud, al que un letrado compuesto en modernos caracteres egipcios identificaba como don Ignacio Antonio Aguilar y Marquecho. Era un hombre de gesto adusto, poco dado a la sonrisa, el rostro enmarcado por unos enormes audífonos, y que noche tras noche daba las noticias oficiales del Imperio del Anáhuac (Fernández, 2015: 91-92).

El cuento se concentra en dos líneas argumentales: en la primera se muestra qué sucede en el Castillo de Chapultepec en el décimo aniversario de la fundación del Imperio de Anáhuac (1872), cuando llegan noticias de que el presidente, el ingeniero Benito Juárez, falleció después de estar exiliado en Nueva Orleans. En la segunda, hay una conspiración orquestada por los republicanos expatriados para que el presidente transfiriera su mente a un dispositivo digital como alternativa a la muerte; pues solo así podrían derrotar al imperio de Maximiliano; en este escenario, Sebastián Lerdo de Tejada es el encargado de buscar al médico capaz de tal hazaña de medicina e ingeniería en las heladas calles de un París invernal:

—Bien, doctor, seré conciso. En el terreno práctico, ¿es posible digitalizar la personalidad de un individuo, como usted postula? ¿Perpetuar su existencia en la memoria de un cerebro mecánico?

—Eso es lo que sostengo —la actitud del médico cambió por completo al hablar de su obra—; desde luego, son elucubraciones teóricas. El procedimiento que he desarrollado con mis asistentes requiere necesariamente de la destrucción total del tejido nervioso, por lo que no existe voluntario que se preste al experimento. Hemos tenido éxito con simios, pero un ser humano... Sería necesario un enfermo desahuciado, alguien en fase terminal. Aun así, sería imposible garantizar el éxito de la digitalización...

—Doctor —Sebastián tragó saliva; pese al frío, un sudor nervioso perlaba su frente—, nosotros tenemos a ese voluntario.

La mirada de Charcot brilló.

Sin decir nada, ambos sabían de quién se trataba (Fernández, 2015: 81-82).

“La bestia ha muerto” tiene alternativas de aproximación. Una se enfoca en la crítica a los gobiernos que buscan mantener el control de las sociedades mediante la difusión de propaganda en medios digitales. Además, en el relato no se observan sistemas políticos perfectos, pues en ellos hay brechas estructurales que colapsan y frustran las estrategias de control de las masas. Por ejemplo, cuando se enteran de la noticia de la muerte de Juárez, Maximiliano y sus consejeros debaten si deben o no dar la noticia para todos los ciudadanos:

—La pregunta, Su Majestad —dijo el ministro—, es la siguiente: ¿damos o no damos la noticia?

—Seguramente tendrá un efecto devastador en los rebeldes locales —respondió Fischer—, desmoralizará por completo a los subversivos.

—O les dará un santo al cual rezar —el Emperador sonaba sombrío.

—No blasfemes, hijo.

—Con las celebraciones de los diez años del Imperio en puerta, Alteza, es impredecible el efecto que la noticia tendrá en la población —Salm Salm tenía en mente las pintas que a últimas fechas aparecían como hongos en las paredes de la ciudad: «Viva Juárez». Era un fenómeno persistente pese a que el castigo a quien era sorprendido pintándolas consistía en el juicio sumario y la ejecución. Cada día parecían multiplicarse. (Fernández, 2015: 86)

Asimismo, el ejemplo nos sirve para mostrar una mirada deshumanizada del aspecto histórico del cuento hasta convertirlo en un mero concepto deconstruido. Tal es el caso de Benito Juárez: un personaje criticado en su época por su manera de ejercer el poder y que, posteriormente, se transformó en un tótem del pensamiento liberal y republicano.

Otro de los aspectos más relevantes del relato es la exposición bélica, ya que las guerras comenzaron a ganarse con el *hackeo* de las redes de información del enemigo, sin usar la fuerza bruta; pues hay una parte del cuento en el que Lerdo de Tejada convence al doctor Charcot de intentar digitalizar el cerebro de Benito Juárez y —cuando están a punto de iniciar el procedimiento— el médico francés explica que se convertirá en el histórico benemérito mexicano, no con la fuerza bruta, sino con inteligencia:

—En primer lugar, salvaremos de la muerte inminente a *nuestro* líder —el sabio dijo la palabra «nuestro» con total convencimiento—; prácticamente le estaremos otorgando vida eterna. ¿Se imagina? El presidente Juárez será un ente inteligente en el mundo de las redes digitales. Podría infiltrarse en los sistemas electrónicos del enemigo, causando pérdidas de archivos, órdenes equivocadas y caos administrativo. ¡Un ataque devastador sin necesidad de ejércitos! Sería como un... virus incurable (Fernández, 2015: 96).

Actualmente, el avance tecnológico en las telecomunicaciones deja en evidencia que no se requiere de una gran infraestructura física para colapsar los sistemas informáticos nacionales; basta el conocimiento e ingenio de unos pocos técnicos para hacerlo. De esta manera se ve a un Juárez vencedor contra Maximiliano; no como históricamente se conoce, sino como el *gran archivo en las redes y un ente digital* que se infiltra en el cerebro mecánico central que controla los sistemas del Castillo de Chapultepec.

Juárez vence quizá de una manera burda e irónica, porque no planea grandes estrategias militares; más bien realiza una serie de maldades casi infantiles como dejar sin agua caliente a los emperadores el día de la celebración del décimo aniversario del imperio y estos tienen que conformarse con un baño de agua helada; o los hace beber un líquido extraño que no parecía café, pues era lo que prepararon las cafeteras del lugar. Incluso llega a lo satírico cuando controla al androide encargado de atender la salud de la Emperatriz Carlota, pues en lugar de administrarle morfina para mantenerla tranquila, termina dándole una cachetada que la deja

inconsciente. Juárez triunfa sin necesidad de un ejército armado como el del austríaco —que está conformado por androides— y se lo hace ver al emperador en las últimas líneas del cuento:

—Mi querido Emperador, perder una batalla no es perder la guerra. Esta vez, los rebeldes llevamos la ventaja. Recuerde que mala yerba no muere. Sólo se... digitaliza.

—¿De qué habla usted? ¡¿Juárez?! ¡¡Hable!!

La comunicación se había cortado.

Fue el padre Fischer quien llamó la atención de Maximiliano hacia el cielo.

En cada uno de los dirigibles, la imagen del sonriente Emperador se desdibujaba para ser sustituida por el rostro adusto de un indio zapoteca. La frase «1863-1873: diez años de prosperidad» desapareció para formar las palabras «México para los mexicanos».

Maximiliano pudo escuchar cómo allá abajo, en el Paseo Imperial, la muchedumbre rompía en un aplauso ensordecedor mientras en cada una de las pantallas el rostro de Juárez sonreía, ladino (Fernández, 2015: 100).

El cierre del cuento hace manifiesta la ironía: la victoria no está en manos de quien ostenta la fuerza de las armas, la propaganda y los recursos tecnológicos, sino en quienes hallan las rendijas en el sistema para revertir el orden; el poder no está en el uso de la fuerza bruta ni en los medios analógicos, sino en el universo digital. El gesto de un Juárez sonriente y ladino es irónico porque el cuento cierra con el retrato de un personaje del que solo se tienen registros fotográficos en los que guarda un gesto adusto, y del que la interpretación historiográfica oficial muestra como transparente y honesto.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas, hemos visto que la distopía parece ser parte de la esencia del mundo globalizado y tecnologizado en el que vivimos. Es innegable que la concepción actual del mundo y la realidad está mediada por las imágenes y las tecnologías de la información, lo que abre las puertas a percibir un universo dinámico, diverso y complejo. Empero, también esta realidad mediatizada conlleva preguntas relativas a qué es lo real, lo verdadero y en qué medida es factible construir certezas. Por otra parte, al observar la evolución y aplicación de la tecnología y la ciencia en el tiempo, se notan sus claroscuros; varias de sus creaciones representan la oportunidad de mejorar la vida de las personas y el entorno, pero también conllevan riesgos que cuestionan la posibilidad de un futuro sostenible no solo para la especie humana sino para el planeta. Sumado a lo anterior, se encuentra la pregunta de cómo se han construido los discursos y visiones que le dan forma al presente y en qué medida lo plasmado en la memoria y los anales se sostiene a pesar de sus contradicciones y silencios.

Los dos cuentos analizados en el presente artículo abren la oportunidad de reflexionar, cuestionar y repensar las nociones de realidad y verdad, el avance tecnológico y los discursos de la Historia, en un proceso de diversificarlos e invertirlos por medio de la ficcionalización. Este ejercicio de reelaboración imaginativa no es una operación lúdica, al contrario, por la selección de los elementos representados mediante intertextualidades, símbolos y la forma de desarrollar los argumentos, hay un llamado al diálogo crítico con quienes realizan la operación lectora.

Los textos de BEF y de otros narradores de su generación tienden a desarrollar este concepto al situar sus obras en el terreno de la ciencia ficción y el género fantástico. Por ejemplo, Karen Chacek en *La caída de los pájaros*, Bernardo Esquinca en su saga de los Casasola y en sus cuentos de horror, y Daniela Tarazona en *El animal sobre la piedra* y *El beso de la liebre*. Se trata de obras que reflejan realidades en las que no hay héroes, en donde el futuro es oscuro; en suma, una actitud escéptica que Emily Hind (2013: 14-17) evidencia cuando observa que esta es una generación que vio el colapso de varios metarrelatos que le dieron forma al siglo XX, como la de un mundo ideológicamente dividido por la Guerra Fría o la existencia de un Estado mexicano patriarcal y unipartidista.

Este es un grupo de narradores de una generación sin nombre, no obstante, su aparente producción dispersa, conforma una poética común: la de un mundo inestable, la de una mirada puesta en un más allá de los referentes locales, la búsqueda de una voz que tiende líneas de relación con una realidad global, digital, líquida; que emplea estilos, medios y géneros *menores*, que recurre a temáticas marginales.

El presente trabajo es un intento más por entender el modo en el que cambia la tradición literaria mexicana en el siglo XXI, a partir de una generación que hoy constituye el grueso de la nómina de escritores activos en nuestro país. Esta hace de su ejercicio profesional un modo de vida que igual implica recluirse a escribir una novela o experimentar con nuevas maneras de contar, en obras concebidas para leerse en voz alta y no como libro, o con cuentos y novelas que son la base de películas y series de televisión. Los autores de este artículo dedicamos varios años ya a seguir a los autores setenteros, porque cada estudio y cada ponencia representa una oportunidad de seguir dibujando el mapa de una nueva geografía que contiene varias claves que ayudan a entender algún aspecto de las artes y del mundo de este siglo XXI.

Referencias

- Almada, V., et al. (2002). *Siete de setenta*. México: Themis.
- Beltrán, G. (2004). "Historias para un país inexistente". *Blanco móvil*, invierno 2004-2005. Recuperado el 10 de marzo de 2024, de: <https://elgeney.blogspot.com/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html>.
- Bergerac, C. (2001). *El otro mundo: Historia cómica de los estados e imperios de la Luna; Historia cómica de los estados e imperios del Sol*. Traducción de Luis Zapata y Carlos Bonfil. Buenos Aires: Conaculta.
- Cabral, N., et al. (2003). *Nuevas voces de la narrativa mexicana: antología de cuentos de escritores jóvenes*. México: Joaquín Mortiz.
- Chimal, A. (2012). *La generación Z y otros ensayos*. México: Conaculta.
- Fernández, B. (2014). "La cofradía de los fantasmas". En Bernardo Fernández BEF (ant.), *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana* (pos. 24-102). Edición Kindle. México: SM.
- Fernández, B. (2015). *Escenarios para el fin del mundo. Relatos reunidos*. México: Océano.
- Fernández, B. (2016). "La ciencia ficción es una cruel amante". *El Universal, Confabulario*, 3 de junio de 2016. Recuperado el 10 de marzo de 2024, de: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/la-ciencia-ficcion-es-una-cruel-amante/>.
- Frankenheimer, J. (1996). *La isla del doctor Moreau*. California: New Line Cinema.
- González, J. C. (2009). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. México: Bonilla Artigas.
- Herbert, J. (2014). *Canción de tumba*. México: Penguin Random House.
- Herrera, Y. (2004). *Trabajos del reino*. México: Periferica
- Hind, E. (2013). *La Generación XXX: entrevistas con veinte escritores mexicanos nacidos en los 70: de Abenshushan a Xoconostle*. México: Ediciones y Gráficos EÓN.
- Inzunza, M. (2004). *Novísimos cuentos de la República Mexicana*. México: Conaculta.
- Maldonado, T. (2008). *Grandes Hits Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. México: Almadía.

- Martorell Campos, F. (2020). "Nueve tesis introductorias sobre la distopía". *Quaderns de filosofia*, vol. VII, núm. 2, pp. 11-33. Recuperado el 10 de marzo de 2024, de: <https://ojs.uv.es/index.php/qfilosofia/article/view/20287/18116>.
- Mesa, J. (2008). "La generación inexistente". *Laberinto*, 29 de marzo de 2008. Recuperado el 10 de marzo de 2024, de: <https://ombloguismo.blogspot.com/2008/03/la-generacin-inexistente.html>.
- Mesa, J. (2016). "100 protagonistas de la generación inexistente". *Literal*, 20 de abril de 2016. Recuperado el 10 de marzo de 2024, de: <https://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/>
- Monge, E. (2015). *Las tierras arrasadas*. México: Penguin Random House.
- Moro, T. (2016). *Utopía*. Traducción de Agustín Millares Carlo. México: FCE.
- Nettel, G., C. Rivera Garza y J. Villoro (2015). *Palabras mayores: nueva narrativa mexicana*. Barcelona: Malpaso.
- Ortuño, A. (2013). *La fila india*. México: Océano-Conaculta.
- Paso, F. del (2006). *Noticias del imperio*. México: Punto de lectura.
- Platón (2000). *La república*. México: UNAM.
- Rivas, M. (2009). *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un anctítona o habitador de la luna y dirigidas al bachiller don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de kyries funerales en la parroquia del Jesús de dicha ciudad y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la península de Yucatán, para el año del señor 1775 seguido de fragmentos del proceso inquisitorial*. México: UNAM.
- RAE (Real Academia Española) (2014). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de marzo de 2024, de: <https://dle.rae.es/distopía>.
- Shcaffner, F. J. (1978). *Los niños de Brasil*. Reino Unido-Estados Unidos: Incorporated Television Company-Lew Grade Producers Circle.
- Conaculta y British Council (eds.) (2015). *México 20. New Voices Old Traditions*. Londres: Pushkin.

Gabriela Valenzuela Navarrete: Licenciada en Traducción de Idiomas por la Universidad Intercontinental (UIC), maestra en letras mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y doctora en letras modernas por la Universidad Iberoamericana (UIA). Ha sido colaboradora de varios suplementos y revistas como *La Jornada Semanal*, *unomásuno*, *Cultura urbana*, *Casa del Tiempo*, *El universo del Búho* y *Blanco Móvil*. También es editora de la antología virtual *Cinco décadas de cuento mexicano* junto con Héctor Perea; proyecto interinstitucional entre la UNAM, la UACM y las universidades de La Sapienza-Roma, la Sorbona, Leeds y Liverpool. Es autora del libro *Cuento 2.0. Consideraciones sobre el cuento mexicano en la era de Internet*, publicado por la Universidad Iberoamericana. Desde 2005 es profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en la Academia de Creación Literaria y es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores del Conahcyt Nivel I desde 2017.

Tarik Torres Mojica: Doctor en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana; director del Departamento de Estudios Culturales de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guanajuato, Campus León. Sus líneas de investigación abordan manifestaciones culturales y la narrativa hispanoamericana contemporánea con énfasis en la producción mexicana del presente siglo desde la inter y transdisciplinariedad. Es autor de los libros *Anatomía del texto literario* (2010), e *Idos de la mente. Una novela desde las fronteras de la literatura y la geografía* (2016). Ha co-coordinado los libros *Estudios del abordaje multidisciplinario del arte* (2017), *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana* (2019) y *Desplazamientos de la literatura mexicana actual* (2019).

¹ Agrupados porque era un punto de partida práctico para los estudios críticos.

² Año de México en Gran Bretaña y viceversa en la feria del libro de Londres.