

***El hombre artificial* de Horacio Quiroga y los comienzos de la ciencia ficción hispanoamericana**

Luis C. Cano

University of Tennessee, Knoxville

“Creo que ésta es justamente la falla de su razonamiento: estamos juzgando como seres *creados* y no como *creadores*.”

Horacio Quiroga, *El hombre artificial* (énfasis del autor)

El interés por el pensamiento ocultista en la narrativa hispanoamericana, una de las constantes recurrentes de la escritura modernista, empieza a desvanecerse hacia 1910. La experiencia modernizadora, actualizada por los medios de comunicación, obstaculizaba todo proyecto que pretendiera integrar una apertura al desarrollo socio-cultural con la confianza en la accesibilidad al “lado oculto” de la naturaleza.¹ Los principales adeptos en el campo artístico se encuentran entre algunos escritores como Rubén Darío y Leopoldo Lugones quienes continuaron sus reflexiones al interior del espiritismo y la teosofía, desconociendo la popularización de las propuestas psicoanalíticas sobre el inconsciente y los sueños (Rama 18).

Los estudios teosóficos con su actitud inquisitiva hacia la ciencia oficial a la cual reclaman su intención de arrebatarle al Espíritu su participación en la formación del Cosmos y sus fuerzas vivas (*The Secret Doctrine* 517-18), pierden su carácter de novedad y se reducen a pequeños grupos de iniciados. La obra narrativa de Lugones constituye un modelo palpable de esta transformación. La altivez con la cual *Las fuerzas extrañas* (1906) despliega la conjunción ciencia-ocultismo va debilitándose paralelamente con la incorporación de la literatura científica a revistas y periódicos. En obras posteriores, el escritor argentino renuncia definitivamente a las pretensiones científicas de *Las fuerzas extrañas* y opta por una representación de “El Misterio” en una envoltura de carácter fantástico. Relatos como “El vaso de alabastro” (1923) y “Los ojos de la reina” (1923), recogidos en *Cuentos fatales* (1924), conservan como figura central a un hombre de ciencia, pero su reflexión se inclina hacia lo extranatural como manifestación de la existencia de un nivel superior de conocimiento, el cual se halla cada vez más distante y elusivo.

La escisión magia-ciencia constituye uno de los núcleos de reflexión de la novela corta *El hombre artificial* de Horacio Quiroga. Publicada en 1910 en la revista *Caras y Caretas* bajo el seudónimo "S. Fragoso Lima", la obra de Quiroga se sitúa en una de las más reconocibles (y prestigiosas) tradiciones de la ciencia ficción (CF) occidental: la creación de vida en un laboratorio, el intento de apropiación de una de las prerrogativas definitorias del concepto de divinidad. Escrita casi 100 años después de la publicación de *Frankenstein*, las conexiones entre la novela de Quiroga y la de Mary Shelley podrían despertar algún escepticismo en relación con la originalidad del relato del narrador uruguayo. No obstante, es necesario aclarar que *El hombre artificial* no sólo despliega abiertamente en su superficie las similitudes con *Frankenstein* sino que, además, se propone como un momento de ruptura en la escritura de CF en Hispanoamérica al efectuar una escisión definitiva entre las ciencias naturales y las ciencias ocultas, dominante del género en esta parte del continente durante sus primeros años de existencia.²

En la ciudad de Buenos Aires (1909), Nicolás Donisoff, Luigi Sivel y Ricardo Ortiz, asocian su talento científico en un proyecto de "fabricación de un ser organizado". Como primer experimento los tres investigadores se plantean la elaboración de una rata, pero el animal no sobrevive. Una vez corregidos los errores, los tres científicos enfrentan un proyecto más atrevido: la creación de un ser humano. Tras diez meses de intenso trabajo "Biógeno", el hombre artificial, adquiere vida, pero emocional e intelectualmente es un bebé: carece de la experiencia del dolor, uno de los aportes más importantes de la herencia evolutiva. Donisoff, el líder del grupo, propone cargar emocionalmente a Biógeno haciéndolo partícipe de la tortura física de otro ser humano. La intensidad y la violencia de la experiencia convierten a Biógeno en una especie de monstruo hiperestésico, incapaz de soportar el más pequeño estímulo sensorial. Donisoff se ofrece como voluntario para aligerar la sobrecargada sensibilidad del hombre artificial, pero el proyecto culmina en tragedia cuando el científico y su creación son incapaces de resistir la intensidad del experimento hipnótico.

No es una novedad afirmar que la narrativa de Horacio Quiroga exhibe una marcada inquietud por problemáticas como la originalidad, la creación artística y la posición de una obra en cierta tradición de escritura, reflexiones que generalmente se desarrollan a través de un diálogo explícito con la obra de otro escritor.³ Aún más, este interés por identificar los principios que determinan el proceso de composición de un texto literario, no sólo se concreta como una reflexión teórica en escritos como el "Decálogo del perfecto cuentista", sino que se desarrolla en el nivel más superficial de sus relatos. Aunque Quiroga no menciona directamente los autores y obras con los cuales dialogan sus relatos, las referencias son tan diáfanas que aniquilan cualquier proyecto de lectura que pretenda concentrarse en el develamiento de las fuentes. Tal actitud, paradigmática de

la conciencia artística de la escritura modernista, parece concretarse en mayor grado en los relatos de CF del escritor uruguayo. Trátese de la actitud crítica que caracteriza la CF, o de la percepción analógica que se nota en las letras hispanoamericanas de la época,⁴ la modalidad de la ficción científica parece constituir un espacio ideal para el proyecto de Quiroga, quien no sólo plantea la posibilidad de una realidad alternativa, sino que propone conexiones explícitas con la novela casi unánimemente aceptada como el comienzo de la CF moderna. En su diálogo con *Frankenstein* de Mary Shelley, *El hombre artificial* describe y evalúa la tradición escrita en la cual se inserta, proclama la prioridad de la ciencia canónica sobre la investigación ocultista, analiza desde una perspectiva ética, la función social de la ciencia y la tecnología, y anuncia la separación definitiva de los discursos de lo fantástico y de la ciencia ficción en el contexto de las letras hispanoamericanas.

Las referencias a la novela de Shelley aparecen en el nivel más superficial del relato de Quiroga. Para comenzar, *El hombre artificial* se sitúa en la antigua tradición de seres humanos artificiales o autómatas, la cual alcanza su más famosa realización en *Frankenstein*.⁵ Las repetidas observaciones sobre el motivo de la creación que el narrador uruguayo esparce a lo largo de su obra (las cuales se concretan en la cita que aparece como epígrafe de este ensayo), concuerdan con la temática propuesta en el subtítulo de la novela de Shelley, *The Modern Prometheus*, el cual dirige la atención del lector hacia la variante del mito de Prometeo que se concentra en la función creadora de seres humanos y la corrección de los errores de juicio de Epimeteo (Hamilton 83-85). Un rasgo adicional que comparten ambas narraciones es el de los resultados contradictorios de la obsesión cognitiva de los hombres de ciencia: mientras su desafío a las leyes naturales culmina con un éxito absoluto en cuanto a la creación de vida, la violación de estos principios conlleva como castigo la destrucción del creador y de su criatura.

Tomando como premisa que las similitudes entre las dos novelas son el resultado de un diálogo que la obra de Quiroga establece con *Frankenstein*, es también evidente que el distanciamiento, no sólo cronológico sino cultural, implica diferencias fundamentales entre los dos textos. El primer aspecto que salta a la vista es la oposición entre individualidad y colectividad en la realización del trabajo científico. La criatura de Shelley es el resultado de la obsesión puramente individual de Víctor mientras que Biógeno, el "hombre artificial" procede de la conjunción de las excepcionales habilidades de tres hombres de ciencia: un especialista en anatomía humana (Sivel), un químico (Ortiz) y un bacteriólogo (Donisoff). Aunque Donisoff se presenta como motor del proyecto, la responsabilidad de los tres hombres se comparte de una manera más o menos equitativa y los dos sobrevivientes deben responder ante la justicia por el resultado de sus acciones.

Esta diferencia en cuanto a la importancia que se le asigna a la conjunción

de habilidades en función de un proyecto único no sólo recrea el cambio en los parámetros que regían la actividad investigativa para finales del siglo XIX, sino que es fundamental en el proceso de constitución de la CF hispanoamericana por cuanto expresa una inclinación hacia el discurso y la metodología de las ciencias oficiales. Además de las áreas del conocimiento ya enunciadas (química, anatomía y bacteriología), los principios que guían los proyectos de animación y sensibilización de Biógeno se apoyan en teorías de funcionamiento mecánico para justificar la convicción de que una sobrecarga sensorial puede reemplazar lo que la evolución ha tardado miles de años en realizar. El pensamiento científico reclama para sí la totalidad del espacio que antes compartía con otras vías de investigación, las cuales fueron apropiadas en el campo literario por las diversas variantes de la narrativa fantástica. La delimitación de las áreas de lo fantástico y de la CF en la literatura hispanoamericana—una labor casi inabordable a comienzos del siglo XX—empieza a delinearse con mayor claridad a partir de la publicación de *El hombre artificial*.

Por supuesto, sería ingenuo considerar que esta optimista confianza en la delimitación genérica de la CF haya sido el resultado exclusivo de la escritura de *El hombre artificial*. La novela aparece en 1910, en una publicación (*Caras y Caretas*) cuya filosofía editorial expresaba la fe en el progreso material y la euforia urbana con relación al futuro. En años previos, la revista había incluido numerosos artículos que exaltaban los avances tecnológicos mediante la descripción de adminículos, máquinas y otros tipos de invenciones que prometían un porvenir halagüeño (Fraser 63). En este contexto, la publicación de una obra que presenta rasgos explícitos de CF y que rechaza la inclusión de alternativas no racionales es sólo una consecuencia lógica que recoge y valida, a nivel textual, las expectativas sociales a través del empleo de la metodología y de la retórica científicas como elementos de la ficción.⁶

En oposición a lo que ocurría con la naciente CF, la escritura de lo fantástico se apoyaba en la incorporación de fenómenos inexplicables a nivel racional; la superposición conflictiva de lo natural y lo extranatural permitía el cuestionamiento de los principios de causalidad y sentaba las bases para el desarrollo de una actitud crítica propia. Sin embargo, una diferencia fundamental se presenta en la proyección de los análisis que los dos géneros desarrollan: mientras la CF se caracteriza por una tendencia a trascender los límites del texto para incorporar una evaluación de diversas condiciones sociales, la literatura fantástica concentra su posición crítica en la revisión de los principios que constituyen el universo textual. En su análisis sobre las funciones de la literatura fantástica, Tzvetan Todorov propone como función semántica de lo sobrenatural el hecho de que esta categoría “constituye su propia manifestación”, es una auto-designación que elimina la posibilidad de una lectura de tipo realista por cuanto no es posible corroborar la existencia de lo fantástico a nivel extratextual (126). Aunque algunos de sus efectos alcanzan el acto de recepción (“lo sobrenatural

conmueve, asusta o simplemente mantiene en suspenso al lector”, 126), lo que define los temas de lo fantástico es su “literalidad” por cuanto éstos sólo existen como categorías de escritura abstractas.⁷

La predilección por el espacio rural como el ambiente más propicio para situar una violación momentánea del orden natural constituye otro elemento importante en la delimitación entre la narrativa de lo fantástico y la de CF a principios del siglo XX. Mientras que los relatos científicos se desarrollan en un espacio predominantemente urbano, sinónimo de progreso y tecnificación, las narraciones de lo fantástico se alejan de los procesos modernizadores, circunstancia que admite e incluso motiva la presencia disruptiva de lo extranatural. Así, es posible afirmar que todo relato cuyo núcleo narrativo es un fenómeno inexplicable desde el punto de vista científico se instaló cómodamente en los parámetros de la incertidumbre racional que caracteriza las diversas modalidades de lo fantástico. Tomando en consideración la irregularidad que ha caracterizado los proyectos de modernización en el continente hispanoamericano, podemos entender la falta de continuidad en la producción de CF y la proliferación de relatos de lo fantástico durante la primera mitad del siglo XX.

Pero volvamos a nuestra indagación sobre *El hombre artificial*. La oposición entre el trabajo individual de Victor Frankenstein y lo que podríamos denominar creación colectiva en el relato de Quiroga no sólo confirma nuestras sospechas acerca de la ruptura con los parámetros que rigen la investigación ocultista en la narrativa de CF, sino que actualiza la reflexión sobre las relaciones que se establecen entre los conceptos de unidad y de fragmentación en el discurso de la Modernidad. En su estudio sobre la novela de Mary Shelley, *Frankenstein's Shadow*, Chris Baldick argumenta que la composición de una figura adicionando partes de diferentes procedencias es una de las características que define la idea de monstruosidad en la cultura occidental. Este rasgo no es sólo evidente en la reiteración de la palabra “monstruo” para referirse a la obra del doctor Frankenstein, sino que se puede observar en la percepción negativa de la hibridación de algunos seres mitológicos como arpías, sirenas y sátiros. Aún más, agrega Baldick, la inclusión de estas imágenes en una obra literaria constituye un examen de las relaciones que se establecen entre las partes y el todo en la literatura (13-14). Culturalmente, esta reflexión es la dramatización de un problema central en la discusión filosófica y, en consecuencia, en las discusiones políticas y estéticas en el período del idealismo romántico. Para Coleridge, por ejemplo, cualquier ser viviente (trátase de una planta, un poema o una nación) era mucho más que el simple agregado de sus partes, y Schiller considera que la sociedad moderna no es sino un mecanismo ingenioso, resultado del entretreído de “innumerable but lifeless parts” (citado en Baldick 34), imágenes ambas que parecen concretar el proyecto creativo de la novela de Mary Shelley. Algo diferente se percibe en *El hombre artificial*. Al contrario de lo que ocurre con la criatura de *Frankenstein*, Biógeno no es e

resultado de la adición de diversos fragmentos de variadas (y dudosas) procedencias, sino una unidad que evoluciona gradualmente, en un proceso de creciente complejidad. En oposición al "horroroso" monstruo de Shelley y coherente con el concepto de creación artística como un proceso en el que el escritor efectúa una revelación del ritmo universal—una de las características más sobresalientes del proyecto estético modernista—, el ser que yace en una mesa de laboratorio en la ciudad de Buenos Aires es "un hombre de mediana estatura, de maravillosa proporción [. . .] Las facciones tenían una serenidad sorprendente [. . .] [un] maravilloso ser que yacía desnudo, respirando armoniosamente" (115).⁸ Hemos identificado, entonces, dos contraposiciones complementarias en el diálogo de las novelas de Quiroga y Shelley: por un lado, el trabajo científico individual versus la conjunción de talentos especializados; por el otro, la fragmentación versus la unicidad en el resultado final.

Esta inversión de elementos que el escritor uruguayo efectúa con relación a *Frankenstein*, constituye una evaluación de ciertos principios de la escritura que se instauran como parte de una tradición. Aunque la narración de *El hombre artificial* se abre con una escena situada en un pasado no muy lejano (unos 10 meses antes de las acciones culminantes), casi de inmediato efectúa un salto para dar cuenta de la historia personal de los tres investigadores. El mecanismo no es particularmente novedoso, y no le asignaríamos especial atención de no ser por la caracterización de los personajes como héroes románticos, procedimiento que no sólo choca con lo moderno del relato, sino con su cualidad de CF. Cada uno de los científicos se presenta como un rebelde dispuesto a realizar los más altos sacrificios en defensa de sus ideales. Donisoff, por ejemplo, se une a los anarquistas rusos, apoya y, más aún, instiga el atentado para asesinar al hombre que lo ha criado como a un hijo. Sivel renuncia definitivamente a la felicidad por su generosa entrega a acciones caritativas, y Ortiz rechaza la herencia familiar para ser consecuente con sus ideales.

Como individuos, los tres personajes poseen esa "orientación solitaria y completamente activa hacia los valores, [la] postura ético-cognoscitiva en el mundo" (158) que Bajtin describe como rasgos que diferencian al héroe romántico del clásico. Sus experiencias existenciales están unificadas por la ruptura con la familia y, en consecuencia, con una supresión del linaje como determinante de su destino, lo cual les confiere una autonomía que los hace "moralmente culpable[s] y responsable[s] de su persona" y de sus acciones (Bajtin 157). Así se explica el énfasis en la descripción de los conflictos familiares, específicamente en las relaciones con la figura paterna en *El hombre artificial*. Los tres científicos carecen del contexto social básico que aporta la pertenencia a un núcleo familiar. Donisoff pierde a sus padres cuando es apenas un niño, y coloca sus principios políticos por encima del profundo amor que experimenta por su tutor. Sivel se rebela contra los abusos de un padre autoritario y es expulsado de su casa. Ortiz no acepta que su progenitor controle su futuro y se aleja definitivamente de

su familia. La ruptura de los jóvenes con la figura paterna conlleva dos resultados. Por un lado la pérdida de su percepción individual como seres completos e independientes; por el otro, su distanciamiento del orden social. Estas dos condiciones justifican la opción narrativa por el investigador colectivo y la subordinación de todos los imperativos sociales al éxito del proyecto científico.

¿Cómo entender la intromisión de estos pasajes, predominantemente románticos, en la novela de Quiroga? Una explicación para la conjunción de rasgos procedentes de diferentes escrituras es la forma en que los escritores modernistas se relacionan con la tradición literaria que los precede (Romanticismo) y con otros movimientos con los cuales coexisten (Naturalismo): la presencia de rasgos románticos en sus obras no puede verse como la recurrencia de un movimiento que se niega a desaparecer, sino una decisión artística de apropiarse de las características de otras escrituras como una forma de experimentar con ellas.⁹ Este recurso al Romanticismo, constituye, entonces, una llamada de atención hacia las relaciones con la novela de Shelley, y una alusión al examen de las categorías de organicidad y fragmentación en el contexto de la escritura romántica.¹⁰

Un concepto reconocido por la crítica literaria es la inclinación de las obras románticas a expresar la organicidad de la obra de arte. En su revisión sobre las diversas manifestaciones del romanticismo europeo, René Wellek afirma que "[a]ll romantic poets conceived of nature as an organic whole, on the analogue of man rather than a concourse of atoms—a nature that is not divorced from aesthetic values, which are just real (or rather more real) than the abstractions of science" (182). Esta concepción orgánica de la naturaleza se transpone a la obra de arte a través de la cual el poeta aspira "(to) create through his own efforts a marvelous harmony of words which will integrate man, nature, and God" (Miller 14). El ambicioso proyecto, por supuesto, está destinado al fracaso, como lo manifiesta la existencia pasajera y atormentada de la criatura de *Frankenstein*.

Biógeno, en contraste, es un ser perfecto. La armonía de su cuerpo parece representar un ideal de belleza que se opone a la repulsión que inspira el monstruo en la novela de Shelley, y aparentemente concreta el objetivo romántico de reconciliación entre la obra natural y la elaboración cultural. Sin embargo, aún antes de completar el experimento, los personajes de Quiroga son conscientes de la debilidad de su creación: Biógeno posee la vida biológica, pero carece de la "afinación" que aporta la experiencia existencial. Vive en una especie de vacío sin pasado, sin herencia y sin sentido de pertenencia, como una expresión de individualidad pura, resultado de la ruptura de vínculos sociales de sus creadores. El intento de obviar el proceso de humanización mediante la transposición de la sensibilidad del hombre moderno desencadena la catástrofe. Biógeno no soporta la experiencia del exceso porque carece de pasado y, en consecuencia, de Historia. En un guiño hacia la obra de Edgar Allan Poe, otro

de los grandes escritores románticos y uno de los padres de la CF moderna, la hiperestesia de Biógeno lo confina al encierro y lo sentencia a la destrucción.

La imposibilidad de incorporarse a la sociedad experimentada por el personaje de Quiroga está profundamente imbricada en la idea de desarrollo progresivo que se percibe en su constitución física. Parece bastante claro que, en el diálogo que la novela de Quiroga establece con la de Shelley, un elemento central es la evaluación de los principios de evolución y de creación, dos términos contradictorios desde el momento en el que la palabra "evolución" entró a ser parte central del discurso científico, excluyendo toda intervención de tipo sobrenatural en el proceso de constitución del universo. Los tres científicos del relato de Quiroga adoptan la función de demiurgos. Tanto la rata como el hombre artificial son el resultado exclusivo de un proceso de laboratorio en el que no hay un recurso a la conjugación de fragmentos para construir una unidad; desde el comienzo ambas entidades existen como totalidades, aún en sus estados de constitución primaria. Sin embargo, un aspecto se destaca: como en el relato cristiano de la creación del primer ser humano, el impulso inicial carece de connotaciones extranaturales, éste se apoya en la combinación de elementos naturales (carbono, hidrógeno, oxígeno), variación moderna del "polvo del suelo" con el cual Dios creó al primer hombre, según la tradición bíblica.

Las referencias a la religión católica, por lo demás, aparecen de una forma reiterada. Imágenes hagiográficas presiden la caracterización romántica de los tres jóvenes, presentados como rebeldes dispuestos a realizar los más altos sacrificios en defensa de sus ideales. Donisoff, como el apóstol Pedro, expresa su congoja por haber mentido por cobardía. Sivel renuncia definitivamente a la felicidad por su generosa entrega a acciones caritativas, y Ortiz devuelve todas sus pertenencias a su padre en una escena que reconstruye la acción de renuncia material atribuida a San Francisco de Asís.

El marco religioso del que se rodea la novela se revela, a primera vista, como diametralmente opuesto a la aserción de los principios evolutivos en la percepción del hombre como ser social y en la misma actividad científica, contradicción que figuraba en primer plano de la reflexión ética de finales del siglo XIX, como lo expresa el siguiente texto de Thomas H. Huxley, extraído de su ensayo "Evolution and Ethics". Según el escritor inglés,

[E]volution excludes creation and all other kinds of supernatural intervention. As the expression of a fixed order, every stage of which is the effect of causes operating according to definite rules, the conception of evolution is not an explanation of the cosmic process, but merely a generalized statement of the method and results of that process. And, further, that, if there is a proof that the cosmic process was set going by any agent, then the agent will be the creator of it and of all its products, although supernatural

intervention may remain strictly excluded from its further course.
(33)

¿Cuál es, entonces, la vía por la cual opta la narración de Quiroga? Evidentemente *El hombre artificial* rechaza los intentos de reproducir artificialmente el funcionamiento natural y se sitúa de lado de la reflexión de Huxley, quien plantea que existen dos tipos de procesos. En el primero de ellos, la naturaleza actúa lenta y firmemente en la tendencia a la variación, selección y multiplicación de los seres vivos. En el segundo, la obra humana intenta ajustar las condiciones ambientales con la intención de remover todo rastro de lucha por la supervivencia, característica primordial del proceso evolutivo. De esta segunda vía proceden los principios éticos que rigen la vida del hombre en sociedad (Huxley 34-36). La conclusión de este proceso es que una actitud de tipo ético se opone a los principios cósmicos evolutivos y tiende a suprimir el desarrollo de las cualidades que garantizan la supervivencia (Huxley 44). La posición de Quiroga, como la de Huxley, expresa la convicción de que la ética social se contrapone a la imitación de los procesos cósmicos. El proyecto de los tres hombres no sólo intenta reemplazar y condensar en instantes miles de años de evolución, sino que lo hacen de espaldas a los principios que gobiernan la vida social. Aunque trabajan en equipo (expresión de la nueva actitud de la ciencia), su ruptura con la sociedad es absoluta. Esto concuerda con el fracaso y la destrucción del científico evolucionista (Donisoff), el cual desde su juventud ha impuesto sus principios puros a los imperativos que establecen las relaciones sociales. Los otros dos científicos sobreviven porque aún poseen algunos vestigios de remordimiento.

Como conclusión, entonces, podemos afirmar que *El hombre artificial* constituye la primera obra en concretar los principios de la CF moderna en Hispanoamérica, no sólo por su abierta incorporación a una tradición literaria, la cual reconoce y abiertamente evalúa, sino en su proclamación de la prioridad de la ciencia canónica sobre la investigación ocultista, en su evaluación ética de las condiciones que rigen los experimentos científicos, y en su expresión de autonomía con respecto a la literatura fantástica. Curiosamente, la caracterización definitiva del género que se aprecia en la novela corta de Quiroga, no abrió los cauces para una producción prolífica de narraciones de CF en Hispanoamérica. La actitud analítica ambigua la cual evalúa críticamente los mismos principios que incorpora, no brinda el tipo de promesas a las que aspira una sociedad en búsqueda de la modernización. Con esporádicas manifestaciones, varias de ellas autoría del mismo Quiroga, la CF hispanoamericana casi desapareció en las siguientes dos décadas, y sólo reaparece con renovados ímpetus hacia mediados del siglo XX.

NOTAS

¹ En el prólogo a *The Secret Doctrine* (1888), un texto reiteradamente citado en relación con los autores modernistas, su obra y sus creencias, H. P. Blavatsky anuncia como propósito de su libro: "[T]o show that Nature is not 'a fortuitous concurrence of atoms', and to assign to man his rightful place in the scheme of the Universe; to rescue from degradation the archaic truths which are the basis of all religions; to uncover, to some extent, the fundamental unity from which they all spring; finally, to show that the *Occult side of Nature has never been approached by the Science of modern civilization*" (xxi, énfasis del autor de este ensayo).

The Secret Doctrine se proponía integrar armoniosamente los principios de las antiguas religiones asiáticas y europeas mediante la presentación de sus "archaic truths" (xxi). Blavatsky rechaza la idea de que el hombre evolucionó de formas de vida animal menos complejas. Según su teoría, los seres humanos fueron espíritus lunares inteligentes los cuales, una vez finalizado su ciclo lunar, se encarnaron en la tierra. El corolario lógico de esta visión es que los antropoides actuales serían el resultado de un proceso evolutivo inverso. Tal idea aparece en el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones", como lo demuestran Sandra Hewitt y Nancy Hall en su estudio comparativo de los textos de Lugones y Blavatsky, y, además, puede leerse en el nivel más superficial de "Yzur".

² La ciencia ficción escrita en Hispanoamérica se puede delimitar por la presencia de tres rasgos, los cuales comparte, a nivel general, con la CF producida en otros países occidentales. El primero es el empleo de un discurso que intenta reconstruir, imitar o parodiar las características tradicionalmente aceptadas como propias del discurso científico, como la precisión conceptual, el uso de un vocabulario representativo de una de las ramas de la ciencia, el razonamiento lógico, la organización secuencial, aspiraciones de objetividad, etc. Esta característica, propia de la CF en general, toma un cauce particular entre los escritores de la América hispana. Al contrario de lo que sucede en la variante norteamericana del género, en la que se percibe un amplio predominio de las narraciones que incorporan alguna de las ciencias exactas (*hard science fiction*), la gran mayoría de los escritores hispanoamericanos han optado por alguna variedad de las ciencias humanas (*soft science fiction*).

El segundo rasgo es la presencia de una constante actitud crítica dirigida, en su primera etapa (primeras tres décadas del siglo XX, aproximadamente), hacia la evaluación de los proyectos o procedimientos científicos, su empleo y sus resultados. Hacia mediados del siglo XX, esta actitud crítica abandona las preocupaciones en relación con la confrontación entre los procesos modernizadores y los modos de producción más tradicionales para dirigir su atención hacia reflexiones sobre la tradición cultural y la escritura en las cuales se sitúa.

El tercer rasgo tiene que ver con el uso específico de la categoría del tiempo. Toda obra de CF despliega, en un nivel superficial, las relaciones que se establecen entre el tiempo de la narración y el de la realidad referencial (presente de producción o de recepción de la obra). Sin embargo, estas relaciones no se caracterizan como un proyecto mimético de tipo realista con la intención de establecer una relación de identidad entre ambas

temporalidades sino que, tomando como punto de partida la temporalidad extratextual, construyen una realidad alternativa la cual puede proyectarse en el pasado, presente o futuro (con un amplio énfasis en este último). El resultado más importante de este procedimiento es el señalamiento de una dislocación entre ambas dimensiones temporales (intra y extraliterarias) el cual utiliza la referencia extratextual como punto de partida y confluencia de las expectativas construidas al interior de la obra.

³ En un diálogo similar al que *El hombre artificial* desarrolla con *Frankenstein*, Quiroga efectúa una reflexión sobre la originalidad artística en "El mono que asesinó", un relato que se conecta directamente con "Yzur" de Leopoldo Lugones. En ambos cuentos, un narrador en primera persona efectúa el recuento de sus experimentos para detonar la habilidad lingüística de un mono. Los excesos de los investigadores culminan en la muerte de los animales y en el reconocimiento de la aparición de ciertos rasgos de humanidad en los simios.

⁴ En *Los hijos del limo*, Octavio Paz desarrolla una interesante reflexión sobre los principios que rigen el pensamiento analógico y sus conexiones con el modernismo hispanoamericano.

⁵ Samuel Vasbinder divide la tradición de seres humanos artificiales previos a *Frankenstein* en tres grandes grupos: las estatuas animadas, el homúnculo y el robot o el autómatas. El personaje de la obra de Shelley se diferenciaría de todos sus antecedentes por su complejidad y por el hecho de que su animación no depende de ningún tipo de poder extranatural (45).

⁶ En su relato "El día trágico", uno de los *Cuentos malévolos*, Clemente Palma da cuenta de otro importante fenómeno ocurrido en 1910, el cual puede explicar el incremento de interés en la narrativa de CF. Ese año el cometa Halley hizo su regular recorrido a través del sistema solar, generando inquietudes que se extendían de la racionalización científica a los temores apocalípticos. En su relato, Palma inserta breves informes periodísticos que dan cuenta de la preocupación de algunos científicos con respecto al potencial envenenamiento de la atmósfera terrestre, e imagina el fin de la civilización y la promesa de un renacimiento.

⁷ A pesar de haber sido objeto de innumerables revisiones, el estudio de Todorov constituye un punto de partida obligatorio para toda reflexión sobre el género de lo fantástico. Sin embargo, es necesario señalar dos grandes limitaciones: su investigación desconoce por completo la existencia de una narrativa de lo fantástico en Latinoamérica y, además, sitúa la CF como un sustituto de la literatura de lo sobrenatural durante el siglo XX.

⁸ En su texto sobre el torero Belmonte, incluido en *Poesía y estética*, Abraham Valdelomar desarrolla una interesante reflexión sobre los principios que guían los conceptos de creación y crítica estética, la cual constituye un documento iluminador para entender las motivaciones artísticas de los escritores modernistas.

⁹ Un ejemplo de este tipo de experimentación se encuentra en "El fardo", de Rubén Darío. Incluido en *Azul*, paradigma por excelencia de la escritura modernista, "El fardo" incorpora algunos de los rasgos que identifican el Naturalismo.

¹⁰ Una información completa sobre las lecturas que se centran en los aspectos románticos de *Frankenstein* puede encontrarse en la obra de Fred Botting *Making Monsters: 'Frankenstein', Criticism, Theory*.

OBRAS CITADAS

- Bajtín, M. M. "El héroe como totalidad de sentido". *Estética de la creación verbal*. 3 ed. Traducido por Tatiana Bubnova. México, DF: Siglo XXI, 1989.
- Baldick, Chris. *In Frankenstein's Shadow*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Blavatsky, H. P. *The Secret Doctrine*. London: The Theosophical Publishing House, 1928.
- Botting, Fred. *Making Monstrous: 'Frankenstein', Criticism, Theory*. Manchester: Manchester UP, 1991.
- Darío, Rubén. *Azul*. Santiago de Chile: Ercilla, 1985.
- Fraser, Howard. "Apes and Ape Lore in Turn-of-the-Century Buenos Aires". *Studies in Latin American Popular Culture* 8 (1989): 61-79.
- Hamilton, Edith. *Mythology*. Boston: Little, Brown and Company, 1942.
- Hewitt, Sandra y Nancy Abraham Hall. "Leopoldo Lugones and H. P. Blavatsky: Theosophy in the 'Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones'". *Revista de Estudios Hispánicos* 18 (1984): 335-43.
- Huxley, Thomas Henry. "Evolution and Ethics". *Evolutionary Ethics*. Ed. Matthew H. Nitecki and Doris V. Nitecki. Albany: State University of New York, 1993.
- Lugones, Leopoldo. *Cuentos fantásticos*. Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia. Madrid: Castalia, 1987.
- _____. *Cuentos fatales*. Buenos Aires: Huemul, 1967.
- _____. *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Centurión, 1926.
- Miller, Hillis J. "Introduction". *The Disappearance of God*. Cambridge: Harvard UP, 1963. 1-16.
- Palma, Clemente. *Cuentos malévolos*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1944.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. 4 ed. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Quiroga, Horacio. "El mono ahorcado". *Cuentos Tomo IV (1905-1910)*. Prólogo de Angel Rama y notas de Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1968. 52-54.
- _____. *El hombre artificial. Novelas cortas. Tomo I (1908-1910)*. Prólogo de Noé Jitric y notas de Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1967.
- Rama, Angel. "Prólogo". Darío, Rubén. *El mundo de los sueños*. San Juan, PR: Editorial Universitaria U de Puerto Rico, 1973.
- Shelley, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. New York: Dodd, 1983.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy. México, DF: Premiá, 1981.
- Valdelomar, Abraham. *Poesía y estética*. Lima: Universo, 1971.
- Vasbinder, Samuel Holmes. *Scientific Attitudes in Mary Shelley's 'Frankenstein'*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1976.
- Wellek, René. *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale UP, 1976.

POESIDA: Hispanic Writers Respond to AIDS

Jana F. Gutiérrez
Auburn University

These are the facts according to the Centers for Disease Control and Prevention: 1) there have been more than 16 million AIDS-related deaths across the globe; 2) every day over 16,000 people test positive for HIV; 3) economically impoverished countries, especially those in Sub-Saharan Africa, exhibit the most alarming outbreaks; 4) close to one million people are HIV positive in the United States, and that number increases by 40,000 each year; 5) rates of infection among U.S. Hispanics are on the rise. Yale surgeon and professor of medical history Sherwin Nuland remarks, "There has never been a disease as devastating as AIDS [. . .]. Medical science has never before confronted a microbe that destroys the very cells of the immune system whose job it is to coordinate the body's resistance to it [. . .]" (172). These gloomy portends are not meant to discourage but rather to acknowledge the undeniable impact of AIDS on contemporary society. Literature is not immune to the disease; in fact, the AIDS canon serves as a testament to this very real human experience. In that sense, the disease has positively influenced contemporary culture. Many Hispanic writers have acknowledged the impact of AIDS on their community. In just a quarter of a century a united Hispanic voice/*voz* has made a substantial contribution to AIDS literature. A critical examination of this AIDS motif reveals a healthy response to the sickness. The disease has broadened the scope of the Hispanic cannon, the role of the Hispanic writer in a global society, and the place of literature, language, and even literary criticism at the turn of the millennium. One such example is the 1995 Hispanic poetry anthology entitled *POESIDA*, an admirable project which aims at documenting a collective response to the AIDS crisis. The book gives name to a new literary genre in a conscious effort to unify Hispanic writers' dispersed creative responses to the now familiar disease and urge readers to make a political commitment to its eradication. This paper examines the importance of AIDS as a key motivator for change in Hispanic lyrical expression and also as a depository of late-twentieth century canon questioning. *Poesida* (the syncretic genre born from the book *POESIDA*) exhibits two major innovations: one textual in the form of a combined linguistic-thematic revolution that takes place on word level, and the other cultural, as an artistic and a political movement expands beyond the groundbreaking anthology.

The AIDS virus spread freely and widely before the scientific community