

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



**FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO, CIENCIA FICCIÓN
NEOINDIGENISTA Y POSTINDIGENISMO LATINOAMERICANO**

N 22 (2023) Editora: Teresa López-Pellisa

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO, CIENCIA FICCIÓN NEOINDIGENISTA Y POSTINDIGENISMO LATINOAMERICANO

Editora: Teresa López Pellisa

- Futurismo afrolatinoamericano y poshumanismo indigenista en la ciencia ficción latinoamericana** 5-30
Teresa López Pellisa
- CIENCIA FICCIÓN INDIGENISTA: POSTINDIGENISMO, NEOINDIGENISMO Y POSHUMANISMO INDIGENISTA**
- Hacia una nueva conceptualización de la narrativa sobre el indígena: del neoindigenismo al postindigenismo** 33-49
Carmen Alemany Bay
- El porqué de una ciencia ficción neoindigenista** 53-64
Iván Prado Sejas
- Aparapitas del futuro: ciencia ficción andina de Miguel Esquirol** 65-80
Liliana Colanzi
- Indigenismo y neoindigenismo híbridos en Edmundo Paz Soldán: narrativa minera y ciencia ficción** 81-106
Jesús Montoya
- Tiempos mixtos y subjetividades migrantes en los relatos de ciencia ficción neoindigenista de Giovanna Rivero y Alicia Fenieux** 107-125
Macarena Cortés Correa
- Catástrofe ambiental, viaje en el tiempo y el ser mestizo en Juan Buscamares de Félix Vega** 127-151
Javiera Valentina Iribarren Ortíz
- 'El futuro llegó hace rato'. Comunidades en cuentos del presente** 153-171
Paula Daniela Bianchi

En torno a una narrativa argentina especulativa neoindigenista en el siglo XXI	173-193
María Laura Pérez Gras	
El imaginario apocalíptico sobre el Conflicto Armado Interno Peruano (1980-200) en tres cuentos andinos	195-218-
Belinda Palacios	
FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO	
El Caribe que soñamos: un futuro culturalmente mestizo	221-235
Erick Mota	
Afrofuturismo y ficción especulativa en el Caribe: dos casos de estudio	237- 261
Maielis González Fernández	
Más allá del afrofuturismo anglosajón. El futurismo caribeño: la Santería en <i>La mucama de Omicunlé</i> de Rita Indiana	263-287
María Cristina Caruso	
Mecánica cienciaficcional, novum y substratos míticos en la novela caribeña y centroamericana: <i>Tikal Futura</i> (2012) de Franz Galich, <i>El indio sin ombligo</i> (2007) de Rafael Pernet y Morales y <i>La mucama de Omicunlé</i> (2015) de Rita Indiana	289--327
Margarita Remón-Raillard	
Nelson Estupiñán Bass: reposicionando su obra desde el realismo fantástico al afrofuturismo en Ecuador	329-358
Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal	
Of Black Bodies and Celestial Bodies: Queer Afrofuturism and New Spatialities in Diego Paulino's <i>Negrum3</i>	359-378
Ariela Parisi	

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO Y POSHUMANISMO INDIGENISTA EN LA CIENCIA FICCIÓN LATINOAMERICANA

TERESA LÓPEZ-PELLISA

Universidad de Alcalá

<https://orcid.org/0000-0003-3151-447X>

teresa.lopezp@uah.es

Presentación del monográfico

N. 22 (2023): 5-30. ISSN: 2340-1869

<https://doi.org/10.7203/KAM.22.27953>

Nuestra posición como sujetos pensantes está marcada por nuestra propia historia, por la geografía de nuestros cerros y por nuestra propia genealogía intelectual. Aquí tenemos otros horizontes de esperanza, eso es lo que nos distingue.

Silvia Rivera Cusicanqui. "Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina".

No mezclar los géneros.

No mezclaré los géneros.

Repito: No mezclar los géneros. No lo haré.

Ahora supongamos: abandono lo dicho a su suerte, libero sus virtualidades aleatorias y lo dejo librado a la escucha de ustedes, a lo que sé que de ello queda y que ustedes pondrán en movimiento para engendrar, (sin que yo me quede atrás para responder) efectos de toda especie.

Jacques Derrida. "La ley del género"

Gran idea tuvo el inventor del prólogo, ese puerto desde el que salen los barcos cuando se inicia una travesía. Es el momento de soltar las cuerdas de amarre y pedir disculpas a los pasajeros por las posibles dificultades del viaje. Y así ha llegado el momento de presentar los artículos de este monográfico para que el lector pueda navegar entre sus páginas. En este volumen se recopilan diferentes trabajos en los que se muestra la complejidad de algunas tendencias y problemáticas que se reflejan en la ciencia ficción latinoamericana contemporánea: cómo se (re)presenta a las personas indígenas y afrodescendientes desde la ficción especulativa. ¿Hay variantes respecto a las narrativas miméticas? ¿Podemos utilizar los conceptos anglosajones africanofuturismo y/o afrofuturismos para referirnos a la producción latinoamericana del ámbito hispánico? ¿Todavía tienen vigencia términos como el de indigenismo o neindigenismo en el contexto de la literatura del siglo XXI? ¿Qué autores y temáticas abordan estas cuestiones?, ¿desde qué perspectivas lo hacen?, ¿desde qué lugares se están produciendo este tipo de imaginarios?, ¿cuáles son las características de la ciencia ficción cultivada por estos autores/as?, ¿podríamos hablar en todos los casos de ciencia ficción?

En este monográfico se presentan quince artículos en los que se reflexiona teórica y críticamente en torno a los conceptos del *futurismo afrolatinoamericano*¹ y la *ciencia*

¹ Propongo el uso del término *futurismo afrolatinoamericano* como marbete en el que poder incluir las diversas denominaciones existentes en relación a las diferentes variantes del contexto latinoamericano: afrofuturismo, africanofuturismo, indoafrofuturismo caribeño, macumbapunk, prietopunk, afrofuturismo caribeño, etc. De este modo, *futurismo afrolatinoamericano* sintetiza algunas cuestiones clave de este subgénero de la ciencia ficción cuya mayor producción se ha localizado en la zona del Caribe, pero también se ha manifestado en Ecuador, Brasil, los Andes, etc. El futurismo afrolatinoamericano no depende de una autoría afrodescendiente y localiza las ambientaciones de sus textos en el contexto latinoamericano.

*ficción indigenista*². Los/las académicos/as y escritores/as que han participado se centran en el análisis de una gran diversidad de producciones culturales tanto en la narrativa, como en el cómic y el cine, a partir de casos de estudio de América Central, el Caribe, Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina y Brasil. Me atrevería a afirmar que las dos modalidades especulativas que se abordan en este monográfico comparten, a grandes rasgos, dos características generales: 1) se trata de propuestas literarias en las que se representan sociedades alternativas protagonizadas por identidades contrahegemónicas (indígenas y afrodescendientes) que representan la otredad frente al sistema-mundo occidental, planteando la dicotomía entre lo humano (reconocido por el sistema) y lo no humano (identidades marginalizadas, así como otros seres vivos y seres tecnológicos), desde el contexto del poshumanismo crítico (Braidotti, 2015 y 2020) con perspectiva decolonial; 2) en la mayoría de los casos analizados la hibridez genérica que caracteriza los textos derivaría en lo que se podría denominar *lo futurista maravilloso*.

1) La publicación de la *Carta sobre el humanismo* (1946) de Martin Heidegger se considera el origen de un debate filosófico en torno al significado del *humanismo* en el contexto de la cultura occidental. Fruto de ese cuestionamiento a lo largo del siglo XX han proliferado las teorías y análisis en torno a las posibilidades de replantearnos lo que significa ser humano tal y como reflejan Sloterdijk (2015), Haraway (1991, 1999, 2019a y 2019b), Braidotti (2015, 2020) o Habermas (2002). Rosi Braidotti considera que el concepto de lo poshumano no es una visión distópica del futuro, sino un marcador histórico de nuestro tiempo y una figuración teórica que define como “la convergencia de poshumanismo, por un lado y de postantropocentrismo, por el otro, dentro de una economía del capitalismo avanzado [...]. El primero se centra en la crítica del ideal humanista del ‘Hombre’ como la presunta medida de todas las cosas, mientras que el segundo se muestra crítico con la jerarquía de las especies y el excepcionalismo antropocéntrico” (2020: 10). Para la filósofa italiana estamos viviendo en el contexto de la Cuarta Revolución Industrial (en la era de la cibercultura), así como en el contexto de la Sexta Extinción (en referencia a la extinción masiva de especies en la era del Antropoceno), por lo que considera que el conocimiento poshumano puede ayudarnos a lidiar con esos elementos. Para ella, los precedentes del poshumanismo crítico son los estudios feministas (LGTBI+), los estudios de raza,

2 Con *ciencia ficción indigenista* remito a un término con la capacidad de englobar las diferentes terminologías que aparecen en el monográfico. De este modo, se aclara que el subgénero remite a la ciencia ficción y que se trata de textos protagonizados por el mundo indígena, la cultura amerindia y las tradiciones de los pueblos originarios. El término abarcaría diferentes modalidades como la ciencia ficción andina, el ciberchamanismo, el amazofuturismo, la ciencia ficción neoindigenista y el posindigenismo, entre otras, cuyos conceptos aparecen descritos en este monográfico.

poscoloniales y subalternos, los estudios culturales, los estudios en ciencia y tecnología, los estudios de la salud y la discapacidad, etc., así como todas aquellas “epistemologías radicales que, en los últimos treinta años, han dado voz al conocimiento situado de los “otros” dialécticos y estructurales del ‘Hombre de razón’ humanista” (Braidotti, 2020: 129). Por tanto, “lo que tienen en común [...] es el compromiso de dar voz a las experiencias, percepciones y conocimientos producidos por los excluidos y marginalizados. Extraen conocimiento de la opresión y el sufrimiento” (Braidotti, 2020: 138).

Por su parte, Haraway nos propone sustituir la era del Antropoceno por la era del Chthuluceno para “generar parentesco” con otras especies amigas, recordándonos que el ser humano no es algo esencialmente distinto de un organismo animal. El Chthuluceno viene de la raíz *Chthulu* que hace referencia a los dioses telúricos griegos que vivían bajo tierra, para incitarnos a dejar de mirar hacia arriba y comenzar a mirar hacia abajo, con el ánimo de establecer simbiosis con otras especies con las que compartimos el ecosistema humano. La afinidad (en lugar de la identidad) resulta de nuestra interacción con la otredad y con la diferencia. En su ensayo *Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno*, Haraway abandona la figura del *cíborg* por la del *holobionte*³, para hacer alusión a una vida ensamblada con otros seres vivos, humanos, no humanos y tecnológicos. De este modo, “las especies compañeras devienen-con, inexorablemente. La categoría de especies compañeras me ayuda a rechazar el excepcionalismo humano” (Haraway, 2019b: 36). Las epistemologías no occidentales, como las cosmogonías indígenas y la tradición ancestral de las culturales africanas, ya partían de los presupuestos que hoy denominamos poshumanistas.

Rosi Braidotti parte del concepto del “devenir” de Deleuze y Guattari para desarrollar su ideal de la deconstrucción de la supremacía de la naturaleza humana. Para desarrollar su concepto de *zoe* nos invita al éxodo antropológico hacia la hibridación (en la línea de Haraway). Apela a la necesidad del desafío del *anthropos* y cree que el devenir animal, devenir tierra y devenir máquina nos permitiría pensar en la sostenibilidad y la ecología social: “El eje de transformación del devenir animal, por consiguiente, comporta el desplazamiento del antropocentrismo y el reconocimiento de la solidaridad transespecie sobre la estela de nuestro estar arraigados al medio ambiente, es decir, encarnados, integrados, en simbiosis con otras especies [...]. El eje del devenir máquina resquebraja la distinción entre humanos y circuitos tecnológicos, introduciendo relaciones mediadas tecnológicamente y entendiéndolas como fundamentales para la constitución del sujeto” (Braidotti, 2015: 84).

³ Según Margulis, “cualquier asociación física entre individuos de diferentes especies durante un tiempo considerable de sus vidas constituye una ‘simbiosis’ y que todos los participantes son biontes, de manera tal que la consecuente asociación constituye un holobionte” (ápuđ Haraway, 2019b: 278).

La economía biogenética del capitalismo también cree en la desaparición de las diferencias entre la especie humana y otras especies desde el momento en el que logra una productividad comercial de esta transformación (tal y como sucede con los alimentos, las plantas y los animales transgénicos). Lo que denuncia Rosi Braidotti es que esa noción de *posantropocentrismo capitalista* reagrupa las especies bajo imperativos de mercado y genera vínculos negativos a partir de la vulnerabilidad, la crisis del medio ambiente y el cambio climático (un elemento que reflejan gran parte de los textos analizados en el monográfico). Este tipo de transrelaciones negativas son las que denuncia Vandana Shiva en su ensayo *Biopiratería. El saqueo de la naturaleza y del conocimiento*⁴.

2) Gran parte de las propuestas genéricas de las producciones literarias analizadas juegan con la experimentación formal y la hibridez⁵ entre la ciencia ficción y lo maravilloso, dando lugar a lo que podríamos denominar *lo futurista maravilloso*. Jacques Derrida, en “La ley del género”, considera que suele haber un rasgo del que nos fiamos para decidir que determinada obra pertenece a determinado género o modalidad textual. Por lo tanto, ese rasgo es el que nos remite a la “pertenencia a una clase”. El filósofo francés habla de “una suerte de participación sin pertenencia” (1980: 5) y considera que “el rasgo común de estas clases de clases es precisamente la recurrencia identificable de un rasgo común por el cual se reconoce (o debería reconocerse) su pertenencia a la clase. Debe haber un rasgo del cual fiarse para decidir que determinado acontecimiento textual, determinada ‘obra’ pertenece a determinada clase (género, tipo, modo, forma, etc.). Y debe haber, entonces, un código que permita juzgar, gracias a ese rasgo, acerca de la per-

4 Por todo esto, es necesario diferenciar claramente entre lo que sería el poshumanismo crítico y el poshumanismo liberal (donde se incluiría el transhumanismo): el poshumanismo crítico pretende reflexionar sobre los efectos de la ciencia y la tecnología en nuestra sociedad a partir del cuestionamiento de lo que ha implicado en la cultura occidental la idea del humanismo (y del ser humano), y el transhumanismo parte de los presupuestos de mejorar, perfeccionar y modificar al ser humano con el ánimo de trascenderlo y participar del proceso evolutivo del ser que sustituirá al *humanus sapiens*. En este sentido, el transhumanismo se sitúa en las bases del humanismo clásico y las refuerza desde un lugar en el que prima el antropocentrismo, el principio de autonomía y el liberalismo (por lo que podríamos hablar de un poshumanismo liberal, frente al poshumanismo crítico). Por su parte, el poshumanismo crítico desconfía de los postulados de la modernidad (el Humanismo, la razón y la Ilustración) desde una perspectiva posmoderna de la *sospecha* que reivindica el fin del antropocentrismo eurocéntrico y colonial, así como el fin del androcentrismo.

5 Algunos teóricos contemporáneos se refieren a este tipo de hibridez genérica como lo *weird*. Para Sanchiz y Bizarri, lo *weird* se caracteriza por su “promiscuidad intergenérica”, como una de las características “de la nueva ficción especulativa latinoamericana, cuyos representantes, bebiendo de tradiciones diversas (y diversamente sedimentadas tanto por lo que se refiere a su circulación geográfica en el contexto periférico como en consideración de su diferente posición jerárquica en la pirámide del gusto) se abocan al pastiche narrativo más delirante y crean experimentos frankensteinianos” (2020: V).

tenencia a una clase” (1980: 9). Por lo tanto, todo texto dispone de unos rasgos de pertenencia o inclusión, aunque paradójicamente Derrida considera que, en el fondo, los textos no *pertenecen* a ningún género, sino que *participan* de estos: “todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia. Y esto no ocurre a causa de un desborde de riqueza o libre productividad anárquica e inclasificable, sino a causa del mismo rasgo de participación, del efecto de código y de la marca genérica” (1980: 10). ¿Cuál sería el rasgo distintivo de los textos analizados en este monográfico?, ¿a qué género *pertenecen*?, ¿de qué géneros *participan*?

La mayoría de los textos analizados en el monográfico se presentan como una fusión entre la ficción especulativa y las cosmogonías amerindias y afrodescendientes, en las que el futurismo y la religión (incluyendo la magia y los elementos sobrenaturales) conviven de un modo natural. La hibridación entre estos dos géneros es una de las características de la ciencia ficción del siglo XXI. Si bien podríamos encontrar precedentes en la ficción especulativa del siglo XX (véase López-Pellisa y G. Kurlat Ares, 2020 y 2021), se puede apreciar una mayor presencia de esta hibridez genérica en la narrativa de ciencia ficción hispánica del siglo XXI. Lo sobrenatural naturalizado, junto a la especulación futurista⁶, nos permitirían hablar de *lo futurista maravilloso*.

Tal y como explica David Roas (2001, 2011 y 2014), en las narrativas de lo maravilloso los fenómenos aparentemente sobrenaturales y/o imposibles no entran en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos (de ahí su diferencia con lo fantástico). En este caso, “ni los seres divinos (sean de la religión que sean), ni los genios, hadas y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares, pueden ser considerados fantásticos, en la medida en que en dichos relatos *no interviene nuestra idea de realidad*” (2014: 17), al menos desde la perspectiva occidental. En el mundo de lo maravilloso no hay transgresión con la idea de realidad del texto (y del receptor). Se trata de un mundo inventado que “no pone en cuestión nuestra noción de realidad” (Roas, 2014: 18). Entre las categorías de *lo maravilloso* se incluirían las tipologías de *lo maravilloso cristiano*⁷, el *realismo mágico* y *lo real maravilloso*, a las que me interesaría sumar *lo futurista maravilloso* para hacer referencia a los textos de ficción especulativa que naturalizan lo mítico, la magia y los poderes de diferentes deidades (provenientes de diversas religiones, tra-

6 Si bien es cierto que la ciencia ficción no tiene por qué remitir al futuro, en las diferentes modalidades especulativas estudiadas en este monográfico se piensa en posibilidades para salir de los problemas del presente a partir de proyecciones de mundos alternativos en el futuro.

7 *Lo maravilloso cristiano* hace referencia a narraciones “de corte legendario, y origen popular, en el que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (su desenlace se debe a una intervención divina)” (Roas, 2014: 19). Los fenómenos sobrenaturales se naturalizan y, por lo tanto, se aleja de lo fantástico.

diciones y cosmogonías) en el marco de contextos futuristas y especulativos. Se trata de una integración entre lo sobrenatural y las sociedades alternativas recreadas a partir de la especulación imaginativa.

Darko Suvin (1984: 94) considera que la característica con la que podemos distinguir las diferentes modalidades de la ciencia ficción radica en la hegemonía narrativa de un *novum* (novedad o innovación) validado mediante la lógica cognoscitiva, que sirve como categoría mediadora entre lo literario y lo extraliterario (y puede ser una invención teórica, un fenómeno, una ubicación espacio-temporal, una máquina, una teoría filosófica, un escenario social o político alternativo, etc.). El *novum* de Suvin está validado por la lógica cognitiva y, por lo tanto, es producto de la razón y no de la magia: el extrañamiento que provocan dichos textos, proviene de las leyes de la lógica moderna occidental. ¿Qué sucede cuando en la ciencia ficción interviene lo sobrenatural, lo mítico y/o lo mágico? ¿Cómo definir las características de la ficción especulativa magicofuturista? Alicia Llarena sostiene que “lo mítico opera en gran parte de la narrativa actual, y aparece constantemente como modo de mostrar la particularidad americana frente a la europea, extendiéndose por zonas y épocas distintas del discurso narrativo” (1997: 110). De este modo, en *lo futurista maravilloso* la visión mítica de los pueblos indoamericanos y afrodescendientes se combina y se integra junto a los modelos de pensamiento occidentales (la lógica cognoscitiva). Se trata de mundos posibles (totalmente inventados) donde lo aparentemente sobrenatural se convierte en una parte constituyente de esa realidad especulativa (según los casos de estudio, esa convivencia puede ser conflictiva o armónica).

De algún modo, los modelos foráneos de la ciencia ficción europea y estadounidense de los siglos XIX y XX han sido incorporados y adaptados a las formas de representación y pensamiento de las culturas autóctonas a partir de un proceso de *transculturación*, que nos permitiría pensar en *lo futurista maravilloso* como *ciencia ficción transculturada*. La historia de la ciencia ficción latinoamericana se inicia en el siglo XIX y ha continuado cultivándose de manera ininterrumpida hasta nuestros días, participando de los procesos literarios del mundo globalizado y generando un imaginario identitario único en el marco de la literatura de ciencia ficción hispánica.

CIENCIA FICCIÓN INDIGENISTA: POSINDIGENISMO, NEOINDIGENISMO Y POSHUMANISMO

INDIGENISTA.

El indio americano aparece en la literatura desde el momento de la Conquista (a partir de los testimonios de Bartolomé de las Casas o el Inca Garcilaso), en cuyos textos se muestra la complejidad del encuentro con la otredad y se denuncia el abuso y la situa-

ción de dominación que padecen los pueblos originarios. Su presencia en la literatura latinoamericana ha sido constante desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX a partir de diferentes modalidades y características literarias, por lo que históricamente se ha pasado del *indianismo* (donde se representa al indio desde una visión ingenua, idealizada y escapista), al *indigenismo ortodoxo* (se centra en la denuncia de la situación del indio desde una clara reivindicación política), hasta llegar al *neoindigenismo* (donde se refleja la heterogeneidad cultural de la región, se incluye la perspectiva del realismo mágico y se perfeccionan las técnicas narrativas) (véase Tomás G. Escajadillo: 1989). ¿Podemos continuar hablando de indigenismo en el siglo XXI? Si la narrativa indigenista surgió en el contexto de las reivindicaciones políticas de Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui (“El problema del indio”, 1928), en un contexto social y político concreto, y la literatura neoindigenista nació en la década de 1960⁸, ¿podríamos extrapolar estos términos a la época contemporánea? ¿continúan teniendo vigencia en el contexto del nuevo milenio?, ¿se podría hablar de ciencia ficción neoindigenista?, ¿cuáles serían las características de estas corrientes?, ¿qué autores/as están cultivando el género?

8 Cornejo Polar (1984) considera que las características del neoindigenismo se pueden sintetizar en: 1) uso de la perspectiva del realismo mágico (donde los mitos y las leyendas no se muestran como una realidad paralela a lo Real, sino que integran la realidad del texto y del mundo de sus personajes); 2) complejidad y perfeccionamiento en las técnicas narrativas; 3) crecimiento del espacio de la representación narrativa en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena; 4) intensificación del lirismo y el lenguaje poético. A estas características Carmen Alemany añade “la creación de un idioma específico que transmita la fusión del español en otras lenguas indígenas, la presencia constante del folclore que se articula mediante la inclusión de canciones autóctonas y sus instrumentos, y la incorporación del mito como contribución a la recuperación de una identidad mestiza” (2013: 90).



Khipu/Electrotextile Prehispanic Computer (2020) de Constanza Piña⁹

El artículo de Carmen Alemany, “Hacia una nueva conceptualización de la narrativa sobre el indígena: del neoindigenismo al posindigenismo”, da respuesta a algunos de estos interrogantes. Sin duda, presenta una de las aportaciones de este monográfico al acuñar el término *posindigenismo* para hacer alusión a las narrativas contemporáneas centradas en lo indígena, producidas en el contexto del poshumanismo crítico, la globalización, la emergencia climática y las consecuencias del neoliberalismo en los sistemas de gestión y producción local.

¿Tiene sentido todavía hablar de neoindigenismo en estos tiempos llamémosle de la posmodernidad, de epílogo de la modernidad, de la transmodernidad, de la metamodernidad en estos momentos de heterogeneidad cambiante, de neoliberalismo galopante? Si desde la crítica se redefinen conceptos como el de nación como posnacional o posnacionalista, entendiendo que las de hoy están lejos de las identidades homogé-

⁹ Con esa obra, la artista chilena Constanza Piña (conocida también como Corazón de Robota), ganó el Premio Ars Electrónica 2020. Forma parte del Laboratorio de arte y tecnología Chimbalab (2008-2012) y desde el ámbito artístico del ciberefeminismo y hacktivismo, en esta pieza presenta “una interpretación sonora y artística de la tecnología, la sabiduría y la historia de nuestros antepasados, destinada a expresar cómo el universo se rige por proporciones numéricas armoniosas. Lo que escuchamos ahora es, pues, la amplificación del Espacio inaudible, las voces de los espectros que visitan el vacío, una partitura celestial, la música de las esferas: la voz del silencio” (Piña, 2023).

neas que proponía la modernidad; si como propone Rosi Braidotti (2018) las poshumanidades críticas pueden recuperar el humanismo indígena no occidental, o sistemas de saberes indígenas desprestigiados durante siglos por el sistema; si el término poscolonial se aplica en un sentido amplio como toma conciencia del legado colonial en el presente; entiendo que el término de posindigenismo, desde un afán integrador, podría ser válido para la narrativa que desde los años ochenta tiene como tema, de manera directa o indirecta, al indígena. Con el prefijo “pos-” se incluyen los nuevos conceptos que redefinen la sociedad actual, como los que hemos citado –entre otros muchos–, y que se inmiscuyen también en lo literario. Sin olvidar, que esta nueva y diversa mirada hacia lo indígena, subjetivizada, manifiesta una ambigua relación con la modernidad a la par que la problematiza.

Carmen Alemany considera que en la actualidad el contexto de los pueblos originarios en la región ha cambiado, ya que los escenarios político-sociales son muy diferentes a los vividos en la primera parte del siglo XX. Para Alemany el *posindigenismo* se caracteriza por la inclusión de la perspectiva ecocrítica, el espacio urbano y el feminismo, así como por el uso de diferentes lenguas, que abarcarían desde el quechua, el aymara y guaraní, hasta otras modalidades lingüísticas más recientes como el espanaymara, el spaninglés o el quechuañol. Por tanto, el término acuñado por la académica alicantina, se propone como un innovador lugar desde el que pensar en las narrativas posmodernas que tratan el tema del indio en el marco del contexto del siglo XXI. En este sentido, la *ciencia ficción posindigenista*, sería aquella en la que se incluye la perspectiva del poshumanismo crítico, así como la hibridez genérica en sus expresiones artísticas.

Por su parte, el escritor y académico boliviano Iván Prado Sejas, en “El porqué de una ciencia ficción neoindigenista”, defiende la vigencia de esta terminología para hacer referencia a un subgénero de la ciencia ficción producido en Latinoamérica, que en esencia se presenta como una alternativa al pensamiento hegemónico occidental. Prado Sejas ha sido pionero a la hora de introducir este tipo de reflexiones en el ámbito de las narrativas de lo fantástico y la ciencia ficción indigenista, además de ser editor, junto a Willy Oscar Muñoz, de la *I Antología de Literatura Fantástica Neoindigenista* (2018) y autor de novelas de ciencia ficción publicadas en quechua como *Inka Kutimunña* (1990). Prado Sejas concibe la ciencia ficción neoindigenista a partir de las siguientes características:

se puede afirmar que desde lo indígena el tiempo es holístico, donde tiene importancia el eterno presente; el espacio es compartido (compartido con los otros y compartido con la naturaleza); el pensamiento predominante es comunitario, existe mayor sensibilidad emocional y emerge fácilmente

la intuición; la vida es simple y sencilla; las relaciones interpersonales son genuinas; las relaciones de pareja son naturales, vívidas y auténticas; en el ámbito predominan los yatiris (brujos) que se mueven en un mundo mágico donde existen los machulas (espíritus ancestrales), los semidioses y dioses (por ejemplo, en el mundo andino están presentes Pachamama, Pachakamaj, Tunupa, y otros), y los espíritus de la naturaleza (2018a, en línea).

En este sentido, para el investigador boliviano, la ciencia ficción neoindigenista recupera el realismo mágico¹⁰, las cosmogonías de los pueblos originarios y la relación de reciprocidad con la Madre Tierra, así como las características del neoindigenismo expuestas por Cornejo Polar (1984), desde escenarios y atmósferas que remiten al género de la ciencia ficción. La propuesta de Alemany coincide en algunos puntos con el concepto desarrollado por Iván Prado Sejas (2018a), aunque difiere en el uso de un término que, para la académica española, hoy ya no tendría vigencia. Para el escritor boliviano la ciencia ficción neoindigenista “emerge como un proyecto de subgénero con identidad propia, y cava los surcos en la tierra morena, coloca las semillas, genera las plantas y posibilita los frutos que se distinguen de los subgéneros ya conocidos”. Destaca la importancia de la vida en comunidad proyectada en *ayllus*, *markas* y *suyus*, junto a la inclusión de mitos y leyendas en las que diferentes entidades de la naturaleza y los dioses forman parte de una cotidianidad en la que se convive entre lo humano y lo no humano. Entre sus casos de estudio se centra en *De cuando en cuando Saturnina* (2004) de Alisson Spedding, el libro de cuentos *El puente de los suicidas* (2015) y la novela *Qon Tiki* (2021) de Adofo Cáceres Romero, para concluir con la afirmación de que es “necesario producir y promover una ciencia ficción neoindigenista en el mundo, puesto que en lo ‘nativo’ está la clave para proyectar utopías para la creación de un mundo mejor”.

Entre las variantes de la ciencia ficción indigenista contamos con diversas modalidades que abarcarían el *ciberchamanismo*, analizado por Macarena Areco (2011) en el caso del escritor chileno Jorge Baraditt, en cuyos textos se entremezcla lo distópico *biopunk* con la cosmogonía mapuche, o el *amazofuturismo*, acuñado por el artista Queiroz, considerado por Gama y García (2020) como una expresión del *futurismo indígena*¹¹ centrado

10 Cabe recordar que el realismo mágico recrea mundos similares al nuestro en los que lo insólito formaría parte de ese mundo. David Roas sostiene que el realismo mágico “plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro” (2014: 21). Se basa en la ambientación de historias en un mundo cotidiano muy similar al nuestro (que pareciera realista), en el que se integran/naturalizan los elementos extraordinarios. Por tanto, no se trata de mundos totalmente inventados como sucede en lo maravilloso, sino que “en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad” (2014: 21). En cambio, como decíamos, la ciencia ficción explora mundos alternativos que difieren del nuestro a partir de un novum (Suvin), por lo que el lector experimenta cierto extrañamiento.

11 En cambio, el “futurismo indígena es un término bastante amplio, popularizado por Grace L. Dillon.

en la zona de la Amazonia (cuya visión del mundo indígena desafía los presupuestos colonialistas y se aproxima a las características del *solarpunk*); en este monográfico no contamos con artículos que aborden dichas modalidades, pero queríamos mencionar sus características porque comparten la particularidad de que no tienen por qué contar con la autoría de una persona indígena. La ciencia ficción andina englobaría las ficciones especulativas producidas en la zona andina, entre cuyas manifestaciones se incluiría el *futurismo andino*, definido por el artista Alan Poma como un movimiento conectado al *futurismo ruso* (K. Malevich), cuyo objetivo es la transmisión de un lenguaje simbólico que, a partir del conocimiento de la cultura andina y su tradición, permita inventar/crear el(los) futuro(s). En el Manifiesto Futurista Andino, Alan Poma considera que “el futurismo andino por haber nacido en las faldas de la Cordillera de los Andes resuelve que podemos considerarnos el futuro de aquellos que construyeron Machu Picchu o las Líneas de Nazca. Su conocimiento duerme en nosotros y puede ser despertado mediante la transracionalidad” (2020: s.p.).

En el monográfico contamos con cuatro artículos que analizan las narrativas especulativas bolivianas. Al trabajo de Iván Prado Sejas se suma el texto de la escritora y académica boliviana Liliana Colanzi¹². En su artículo, Colanzi analiza el personaje del aparapita (persona aimara que carga bultos en el mercado) como “símbolo de la identidad indígena que sobrevive en la ciudad a pesar de los sueños modernizantes de la nación”, en el marco del relato ciberpunk andino “El cementerio de elefantes”, de Miguel Esquirol. El encuentro conflictivo entre el mundo indígena y la cultura occidental empuja al aparapita a convertirse en un ser transhumano que evidencia “la conexión del cuerpo con la economía, capitalista pero altamente ilegal e informal, a través de implantes, prótesis y sustancias químicas”. Colanzi sostiene que el relato de Esquirol encarna la representación de la identidad indígena boliviana del siglo XXI a partir del encuentro conflictivo entre modernidad (la tecnología, la biotecnología, los cibernéticos y la urbe) y tradición (el personaje andino del aparapita, las lenguas aimara y quechua, la tradición popular, etc.): “Que los cibernéticos de ‘El Cementerio de Elefantes’ se apropien de dispositivos tecnológicos a través del reciclaje y la piratería habla de las formas desiguales en que los países de la periferia se insertan en la economía global y en sus estrategias de supervivencia y de resistencia, y en cómo están construyendo una modernidad propia y

Se refiere principalmente a creaciones artísticas y literarias realizadas por personas indígenas, que expresan perspectivas y epistemologías indígenas, y/o que se centran en la experiencia indígena” (Gama y García, 2020).

¹² El artículo de Colanzi apareció publicado por primera vez en el libro *Posthumanism and Latin(x) American Science Fiction* (2022, New York, Palgrave) editado por Antonio Córdoba y Emily A. Maguire. En el monográfico se incluye una versión revisada en castellano.

un horizonte de futuro desde el sur, no exentos de tensiones y contradicciones”.

Por su parte, Jesús Montoya se centra en la obra narrativa del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán. Su trabajo presenta una innovadora visión crítica de la obra de Paz Soldán en su conjunto desde una mirada ecocrítica que participa de un “indigenismo híbrido”, más urbano que rural, hasta desembocar en la ciencia ficción neoindigenista. Si en el “ciclo de Río Fugitivo” se reflexiona en torno a cómo la globalización y el neoliberalismo transforman la sociedad latinoamericana, Montoya considera que tanto *Iris* (2014) como *Los días de la peste* (2017) o *Allá afuera hay monstruos* (2021) “concluirán en un final abierto que adoptará la forma de un apocalipsis ecológico, revolucionario, postantropocéntrico o posthumano que, pese a culminar sendas distopías, se ofrece como una extraña oportunidad, como en el fondo pide también el proyecto decolonial, para reordenar la biblioteca y ponernos en disposición, desde una radical incertidumbre, de construir un futuro –tal vez– diferente”. El extractivismo agrícola, así como las condiciones de los obreros y los mineros, son analizados en este artículo, a partir del concepto del “capitalismo de la vigilancia” (Shoshana Zuboff), como “un estadio nuevo de su historia surgido con la penetración de Internet y las grandes compañías tecnológicas, donde, merced a las nuevas extensiones digitales, el poder se arroga toda manifestación humana imaginable como mercancía, extrayendo de la actividad de los individuos el excedente que se vende y compra en los mercados de futuros conductuales”, poblados de identidades transhumanas y poshumanas en las que se encarna la conflictiva comunión entre diferentes mundos en el marco de la crisis social y ecológica que caracteriza el antropoceno.

Macarena Cortés Correa, desde la ciencia ficción andina escrita por mujeres, revisa críticamente los relatos “La Dorada” (*Futuro imperfecto*, 2014) de la chilena Alicia Fenioux, y “Pasó como un espíritu” y “Regreso” (*Para comerte mejor*, 2020) de la boliviana Giovanna Rivero. Cortés Correa concluye que “A partir del análisis de estos tres relatos de ciencia ficción se puede concluir que la representación del mundo indígena ha cambiado con respecto a las propuestas narrativas del siglo XX. En el corpus propuesto los indígenas ostentan posiciones de poder y sus sistemas de creencia, epistemologías y visiones de mundo tienen un lugar central en los argumentos y contrastan con las representaciones de la cultura occidental”. De este modo, considera que los protagonistas buscan el encuentro con el mundo indígena como un lugar de reinstauración constitutivo y esperanzador abocado al fracaso.

El artículo de Javiera Valentina Irribarren Ortiz se centra en el análisis del cómic *Juan Buscamares* (1996-2003; 2017) del chileno Félix Vega. A partir del ritual de la Capacocho, este personaje viaja hacia el futuro para restituir la destrucción medioambiental que ha sumido al mundo en un escenario posapocalíptico. Irribarren Ortiz enfatiza la visión ecocrítica y decolonial del texto. El desequilibrio climático es una consecuencia de la

colonización europea (como una empresa del hombre blanco contra la Pachamama). Se trata de “la primera historieta de un proyecto mayor que el artista denomina como ‘Trilogía chamánica precolombina’, compuesta por “tres relatos fantásticos anticolonialistas cuyo hilo conductor son mujeres indígenas chamanas: una Inca en *Juan Buscamares*, una machi mapuche en *Duam* y una nativa norteamericana iroquesa en *Thor y la mujer águila*. Tres cantos de amor al mestizaje de nuestro continente”. El personaje del Buscamares encarna a un mestizo con la capacidad de manipular los cuatro elementos para devolver el agua al planeta. Juan Buscamares es un mestizo, por lo que es “relevante que el mestizaje sea un elemento determinante en el proceso de reparación futura, ya que con esto también se asume la inevitabilidad de la colonización de América”. El texto revisa críticamente la violencia ideológica (a través de la imposición cultural, lingüística y el adoctrinamiento religioso al que se sometió a los nativos) junto a la violencia física que ejercieron los colonizadores, para viajar hacia un futuro en el que la epistemología amerindia se presenta como la única capaz de reinstaurar la vida en la Tierra.

Paula Daniela Bianchi se centra en varios textos del Cono Sur, la Región Andina y Centroamérica en los que la ficción especulativa se encuentra entre los límites de lo fantástico, lo distópico y lo posapocalíptico. Los textos analizados muestran escenarios en crisis, zonas rurales desoladas y páramos baldíos en los que impera el hambre, la escasez de agua y alimentos: “espacios, subjetividades y cuerpos que parecen quedar arrumbados por la violencia de las políticas de Estado y por las instituciones, imbuidos dentro de las exclusiones de las lógicas económicas de la globalización y del mercado”. Bianchi analiza los relatos “La seca” (1986) de la paraguaya Renée Ferrer, “Noche de fiesta” (2019) de la ecuatoriana Natalia García Freire (2019), “La furia de las pestes” (2015) de la argentina Samanta Schweblin y “Canícula” (2013) de la salvadoreña Claudia Hernández. Los relatos se vinculan a partir de la visibilización de la marginalidad en la que se encuentran las comunidades originarias y “coinciden en situaciones que los ligan: nieblas, sequías, miseria, hambre, sed, antropofagia. Estas imponen escenas de violenta reflexión respecto de los mundos donde la mirada ancestral e indígena está impregnada por un registro necropolítico”. Bianchi recurre a las teorías de Haraway sobre el Chthuluceno y la necesidad de generar parentescos interespecie como una herramienta para pensar en los problemas del presente fuera de las lógicas patriarcales, coloniales y neoliberales.

María Laura Pérez Gras se centra en la narrativa argentina especulativa neoindigenista a partir del análisis de *La saga de los confines* (2000-2004) de Liliana Bodoc, *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal, *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara y *La Reina* (2020) de Gabriela Saidón. Tras la revisión crítica de la literatura argentina en la que se representaba a las culturas originarias desde el siglo XIX hasta la actualidad, sostiene que el neoindigenismo no ha tenido la misma presencia en

Argentina que en otros países hasta la década de los 90. La metodología de análisis de Pérez Gras parte de la imagología entendida como aquellas “imágenes que construyen los autores a partir del choque entre autoimagentipos (las imágenes que tienen sobre sí mismos y sus propias comunidades) y heteroimagentipos (las imágenes sobre los otros y sus comunidades)”, para demostrar cómo en las narrativas que analiza se hace uso de la ciencia ficción como una posibilidad para generar escenarios utópicos que propicien la restitución simbólica de los pueblos originarios.

El capítulo sobre la ficción especulativa indigenista se cierra con el artículo de Belinda Palacios sobre los imaginarios apocalípticos en los cuentos andinos “La guerra del arcángel san Gabriel” (1989) de Dante Castro, “¡Pacha Tikra!” (1988) de Walter Lingán y “Como cuando estábamos vivos” (1989) de Luis Nieto Degregori, cuyas reflexiones se centran en el Conflicto Armado Interno Peruano (1980-200). Los relatos muestran los problemas estructurales derivados de la Conquista (el racismo, el desprecio a todo lo “no occidental”, etc.) y “a pesar de sus diferencias formales, las tres obras “revelan” el fracaso del proyecto nacional peruano como una de las causas más importantes del porqué del inicio del Conflicto Armado Interno; pero sobre todo, señalan a este fracaso como el elemento central que permite, en su momento, la escalada de violencia que sufrieron las poblaciones andinas durante la guerra interna, tanto de parte de los militares como de los senderistas”. El interesante recorrido que ofrece esta investigación demuestra la función de las narrativas apocalípticas en los momentos de cambio y de crisis político-social.

FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO

Podríamos afirmar que el afrofuturismo tiene sus orígenes en un movimiento artístico de la década de los 70, promovido por el poeta y músico Sun-Ra (Herman Poole Blount), centrado en el uso de la tecnología para desarrollar un tipo de experimentación artística que combinase la ciencia ficción, la música y la cultura negra. En cambio, el término afrofuturismo fue acuñado en 1994 por el norteamericano Mark Dery para referirse a las narrativas de ciencia ficción de Samuel R. Delany, Octavia Butler y Steve Barnes. En ese contexto, se pregunta: “¿Puede una comunidad cuyo pasado ha sido deliberadamente borrado, y cuyas energías han sido consumidas por la búsqueda de huellas legibles de la historia, imaginar futuros posibles?” (1994: 180)¹³. La perspectiva occidental desde la que define este tipo de narrativas ha sido muy criticada por voces como Wabuke (2020)

13 En 1998 Alondra Nelson y Paul D. Miller, fundaron una comunidad virtual afrofuturista (a partir de una lista de e-mails), cuyas líneas de reflexiones eran la cultura africana, la tecnología y la ciencia ficción. También cuentan con la autoría del “Manifiesto afro-futurismo: una declaración de intenciones del exterior al interior y viceversa” (1999).

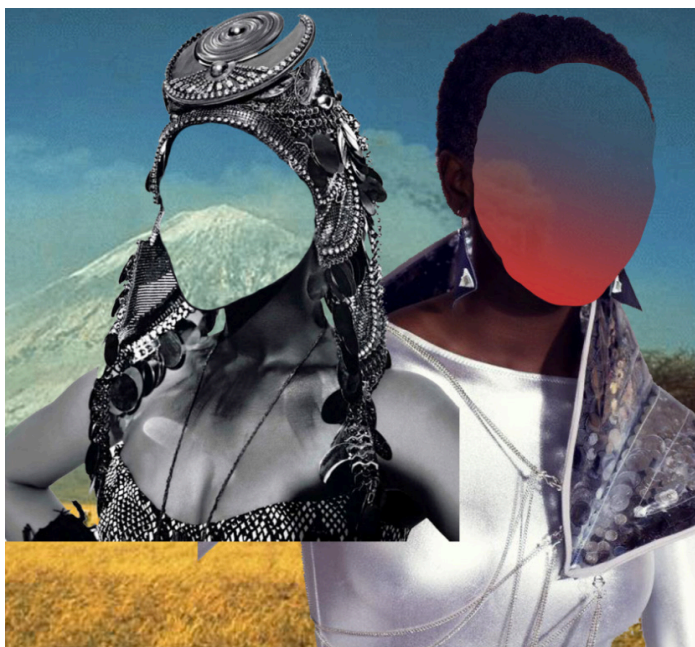
o Okorafor (2020), pero lo cierto es que “No importa cómo lo llamemos, sin embargo, se entiende que el ímpetu del afrofuturismo, el futurismo africano y la literatura especulativa negra es centrar la cultura, el pensamiento, los mitos, la filosofía y las visiones del mundo africanos y de la diáspora africana. La literatura especulativa negra no mira hacia el pasado y su violenta opresión de la negritud, sino hacia el futuro, para imaginar posibilidades alternativas de la negritud que se puedan vivir con seguridad, creatividad y libertad” (Wabuke, 2020, en línea).

La estética afrofuturista explora las preocupaciones de la diáspora africana en relación a las potencialidades de la tecnología, la experimentación y la posibilidad de reimaginar la(s) identidad(es) a partir de narrativas afrodescendientes en las que se reflejen temáticas relacionadas con la esclavitud, el neocolonialismo, la colonización y el racismo; de hecho, autoras como Ytasha L. Womack definen estas narraciones como “una intersección de imaginación, tecnología, futuro y liberación, con una pizca de misticismo” (2013: 9). El afrofuturismo plantea superar las limitaciones étnicas y sociales para revisar el pasado desde una perspectiva histórico-cultural negra, así como especular sobre el futuro a partir de una teoría crítica de la cultura.

La escritora Nnedi Okorafor (2020) prefiere hablar de *africanofuturismo* porque no se identifica con las definiciones de la ciencia ficción *afrofuturista*. Considera que el futurismo africano/africanofuturismo es un subgénero de la ciencia ficción “que reconoce respetuosamente la combinación perfecta de las verdaderas espiritualidades y cosmologías africanas existentes con la imaginación” (2020: s.p.) y reivindica que la diferencia entre ambos términos (afrofuturismo y futurismo africano) radica en que el “El Futurismo Africano está específicamente y más directamente arraigado en la cultura, la historia, la mitología y el punto de vista africanos, ya que luego se ramifica la diáspora negra, y no privilegia ni centra a Occidente” (2020: s.p.), por lo que sus localizaciones y posicionamientos se centran en el continente africano. Como ejemplo, Okorafor ilustra la diferencia entre ambas perspectivas del siguiente modo: “El Afrofuturismo: Wakanda construye su primer puesto de avanzada en Oakland, CA, EE. UU. Futurismo africano: Wakanda construye su primer puesto de avanzada en un país africano” (2020: s.p.), por lo que se incide en el lugar en el transcurre la trama. De este modo, el afrofuturismo retoma el origen de sus tradiciones ancestrales desde la ciencia ficción, el arte y/o la música, como discursos de resistencia frente a las narrativas coloniales.

En el “Manifiesto del afrofuturismo banal” (“The Mundane Afrofuturist Manifesto”), concebido en el centro de escritura de ciencia ficción Clarion West, se reivindica la necesidad de una propuesta literaria centrada en el futuro de los seres humanos y del planeta, en nuestro universo. En el manifiesto, la artista Martine Syms plantea una ciencia ficción que sirva como laboratorio para la “creación de mundos fuera del patriarcado

blanco, imperialista y capitalista” sin viajes interestelares, ya que no cree en la imaginación de mundos con fantásticas vías de escape (portales a reinos egipcios o africanos volando hacia una tierra prometida). En el manifiesto se establecen varias reglas por las que deberían regirse este tipo de narrativas: “Nada de viajes interestelares: los viajes se limitarán al interior del sistema solar por su dificultad, su larga duración y su excesivo coste [...] 6) Nada de olvidarse de las luchas políticas, raciales, sociales, económicas y geográficas. [...] 9) Nada de elementos mágicos o sobrenaturales” (Syms, 2013: en línea). De manera irónica revisan críticamente algunas de los estereotipos del afrofuturismo considerando como “estupideces” incluir en sus textos “negros con poderes mágicos”, “aliens que hablan en la jerga de los negros”, “un enorme autocontrol frente a un gran sufrimiento”, “zapatos de plataformas”, “esclavitud blanca”, etc. (véase Syms, 2013). El ideario del manifiesto se basa en la importancia de tomar consciencia de que nuestro futuro *está aquí*: tan solo contamos con el planeta Tierra y con los seres humanos¹⁴.



Mawena Yehouessi¹⁵, “Negro(s) hacia el futuro”, *Syncretics Series* (2015)

En este sentido también cabría analizar pormenorizadamente las expresiones latinoamericanas de ciertos países relacionadas con el afrofuturismo/africanofuturismo, así como los rasgos identitarios de la ciencia ficción caribeña y centroamericana, que dotan

¹⁴ No queríamos dejar de mencionar las corrientes afrociberfeministas cuyas reflexiones teóricas parten de la importancia de trabajar desde la interseccionalidad los cruces entre las tecnologías digitales, el género y la raza. El ciclo “Afrociberfeminismes” (inspirado en la novela *Mind of my Mind* de Octavia Butler) contó con la participación de diferentes artistas en cuyas obras se exploraban los diferentes mecanismos de opresión que se reproducen en el ciberespacio.

¹⁵ Fundadora de la plataforma [Black\(s\) to the Future](#), sobre afrofuturismos en el siglo XXI.

de una voz propia a las expresiones literarias de esas zonas, en contraposición con otras manifestaciones de la región. ¿Podríamos hablar de afrofuturismo en la ciencia ficción latinoamericana?, ¿en qué subgéneros se manifiesta?, ¿qué problemáticas o alternativas refleja?, ¿en qué lugares aparece?, ¿cuáles son sus características?, ¿qué temáticas aborda?, ¿qué similitudes o diferencias tiene con el afrofuturismo o con el futurismo africano anglosajón?

La mirada y el tratamiento que ofrece la cuestión de la otredad en las narrativas africanofuturistas aportan una diversidad y ciertas perspectivas novedosas que trabajan desde la diferencia (Wabuke, 2020). Si la ciencia ficción afrofuturista surgió en la década de los 70 en Estados Unidos como un modo de contrarrestar los referentes occidentales, europeos y blancos a partir de cosmogonías no occidentales, Erick J. Mota (2020) considera que esta corriente también se ha desarrollado en Latinoamérica a partir de la criollización e hibridación de la cultura africana, indígena y europea (véanse González, 2019 y Damián Miravete, 2021). Es relevante mencionar que los pioneros en torno a la reflexión teórica sobre el africanofuturismo latinoamericano han sido los creadores y creadoras de ficción especulativa, tal y como demuestran los trabajos mencionados de la cubana Maielis González (2019), el cubano Erick J. Mota (2020), el brasileño Fabio Kabral (2020) y la mexicana Gabriela Damián Miravete (2021)¹⁶.

Erick J. Mota considera que no se trata de un “movimiento espejo del afrofuturismo norteamericano” y que quizás cabría la posibilidad de encontrar otro término más adecuado como “Neoafrofuturismo del Caribe Antillano, Indoafrofuturismo caribeño, ¿orishapunk?” (Mota, 2020: en línea). Lo cierto es que autores como el propio Erick J. Mota, Rita Indiana o Yubany Alberto Checo Estévez estarían en sintonía con una corriente en la que “la cultura yoruba, la tradición carabalí y los diferentes cultos bantúes, sumado esto a las influencias haitianas, hacen de la cultura afrocubana una compleja amalgama llena de tradiciones, símbolos, leyendas, mitos y héroes” (Mota, 2020: en línea). Estas narrativas se enfrentan a su pasado, con una clara mirada hacia el futuro y, en este sentido, es importante recordar las palabras de Nnedi Okorafor cuando nos recordaba que “el Futurismo Africano tiene sus raíces en África y luego se ramifica para abarcar a todos los negros de la diáspora, esto incluye el Caribe, América del Sur, América del Norte, Asia, Europa, Australia... dondequiera que estemos. Es global/mundial” (2020: s. p.).

Por su parte, Fabio Kabral se refiere con el término *macumbapunk* a las “narrativas de ficción especulativa cuyo universo gira en torno a las espiritualidades de origen africano. Estas espiritualidades y su marco de deidades y entidades definen la realidad y las

¹⁶ Un caso similar al que ha sucedido en torno a la ciencia ficción andina y la ficción especulativa indígena, donde han sido creadores como Iván Prado Sejas (2018) o Daniel Salvo (2018), así como el editor Marcelo Novoa (2018), los primeros en reflexionar en torno a estas cuestiones.

leyes del universo donde se desarrolla la acción” (2020, s.p.). Él mismo se refiere con este término a sus propias obras de ficción a partir de “El cazador cibernético de la Calle 13” (Male, 2017). Es importante mencionar que para Kabral una narrativa *macumbapunk* “puede no ser necesariamente afrofuturista, ya que, a diferencia del afrofuturismo, la autoría negra no sería un requisito previo, ya que las espiritualidades de base africana están abiertas a todos” (2020, s.p.) y considera que las diferencias entre ambos términos radicarían en que: “1) el afrofuturismo no se trata exclusivamente de ascendencia, mientras que Macumbapunk sí lo es; 2) el afrofuturismo tiene como requisito previo la autoría negra, mientras que Macumbapunk no” (2020, s.p.).

En esta línea es importante mencionar la antología *Pietropunk. Antología de afrofuturismo caribeño* (2022). En su prólogo, Aníbal Hernández Medina señala que la edición de este libro surge del interés por mostrar la ficción especulativa de la literatura antillana de habla hispánica (Cuba, Puerto Rico y República Dominicana), por lo que se refiere con *afrofuturismo caribeño* al término con el que denominar la producción fruto del mestizaje afrohispanico y precolombino, junto a los movimientos migratorios antillanos. Los/Las autores/as que participan en dicha antología no son todos/as afrodescendientes y los subgéneros que predominan abarcan desde el postciberpunk criollo, hasta el ecopunk, el biopunk o las ucronías. La antología se inicia cronológicamente con el relato “Monstro” (2012) de Junot Díaz, recopilando una década de narrativas de *futurismo afrolatinoamericano* cuyas historias, según Erick J. Mota, “defienden la identidad afrocaribeña o indocaribeña, puesto que en muchas de estas historias lo africano se mezcla con la cultura taína [...] [en un] Caribe pancultural y ya no exclusivamente hispano” (2022: 16).

El apartado sobre *futurismo afrolatinoamericano* de este monográfico se abre con el artículo “El Caribe que soñamos: un futuro culturalmente mestizo”, del escritor y ensayista Erick J. Mota. El escritor cubano se centra en el concepto del africanofuturismo latinoamericano como un movimiento cultural relacionado con la lucha contra el racismo y los derechos de las minorías afrodescendientes. Considera que se trata de un subgénero de la ciencia ficción latinoamericana que no calca o imita el afrofuturismo anglosajón, sino que goza de unas características identitarias propias geolocalizadas en el Caribe. Para Mota, la cultura caribeña se caracteriza por el sincretismo de la civilización europea colonizadora, la diáspora africana y la población originaria taína, por lo que su esencia sería la de un *futurismo mestizo*. Frente a la complejidad que supone encontrar una terminología precisa que pueda abordar la diversidad de este subgénero de la ciencia ficción, concluye que quizás el término *afrofuturismo del Caribe* sería el más adecuado. Pero lo cierto es que el uso de conceptos como el de *futurismo caribeño*, *ciencia ficción del Caribe*, *creolpunk* y *prietopunk* se utilizan indistintamente, a falta de consenso. En todo caso, cabría recordar que el *futurismo afrolatinoamericano* no es algo

exclusivo de la región antillana. En su propuesta, Mota defiende que “lo que festinadamente llamamos Afrofuturismo caribeño no es más que una ciencia ficción que imagina un futurismo mestizo. Cultural, social y étnicamente mestizo. Su principal característica es que se aleja del centro cultural eurocéntrico de la literatura fantástica y de ciencia ficción tradicional. En este punto coincide con el resto de los afrofuturismos, pero este posiblemente sea el único punto que tienen en común”, por lo que las características afrocaribeñas y afrotaínas de la ficción especulativa antillana podrían leerse desde la heterogeneidad conflictiva (Cornejo Polar, 2003), la transculturación (Rama, 1984) y lo Chi'xi (Cusicanqui, 2010), como un baile de máscaras (Campra, 1987) en constante movimiento.

La investigadora y escritora cubana Maielis González, en “Afrofuturismo y ficción especulativa en el Caribe. Dos casos de estudio”, también afirma, como el escritor Erick J. Mota, que el *futurismo afrolatinoamericano caribeño* tiene unas características propias y diferenciadas en relación al afrofuturismo estadounidense. En su artículo se cuestiona algunos interrogantes fundamentales a la hora de trabajar con este tipo de textos: “¿Tienen las autoras y autores blancos del Caribe derecho a escribir una literatura que utilicen el legado cultural africano o estarían cometiendo un acto de apropiación cultural? ¿Las personas negras y mestizas que escriben ciencia ficción desde el Caribe se consideran parte de un “movimiento tecno-cultural panafricano”, como han expresado muchos escritores y artistas estadounidenses y africanos que se identifican con el Afrofuturismo?”. Tras revisar críticamente los conceptos del afrofuturismo y el africanofuturismo estadounidense, se centra en la complejidad que supone pensar América como una “nación mestiza” y se cuestiona las propuestas revisadas por parte del *afrofuturismo 2.0* surgido a partir de 2010 (centrado en alternativas sostenibles y utópicas desde una perspectiva panafricanista): “mi problema con el enfoque del Afrofuturismo 2.0 radica en que el autoproclamado panafricanismo diluye muchas singularidades de las disímiles diásporas africanas. No contempla, para empezar, la situación de mestizaje, que es clave en el Caribe”. Tras la revisión teórico-crítica de los conceptos clave en torno al estado de la cuestión concluye que “Si algo diferencia a la ficción especulativa del Caribe que presenta elementos afro del Afrofuturismo estadounidense, es que sus exponentes no son exclusivamente personas negras o racializadas”, ya que hay escritores/as como Erick J. Mota o la dominicana Rita Indiana que participan de esta tradición y se han socializado en el sincretismo de esas culturas. Para demostrar cómo funcionarían estas peculiaridades se centra en el análisis de la novela *Hija de Legbara* (2019) de la escritora jamaicano-canadiense Nalo Hopkinson, e identifica cómo intervienen las cosmogonías y las religiones ancestrales africanas en la recreación de una sociedad distópico-capitalista occidental, así como en la ucronía ciberpunk *Habana Undergüater* (2021) de Erick

J. Mota, en la que el ciberespacio se convierte en una dimensión mítica de pugna entre poderes de los santeros, abakuas y sicarios.

Maria Cristina Caruso, en la línea de Mota y González, también considera el *futurismo afrolatinoamericano caribeño* como una corriente diferenciada del afrofuturismo anglosajón. Su análisis se centra en la novela *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana, entre cuyas conclusiones me interesaría destacar la propuesta terminológica del *caribe-afrofuturismo* para hacer referencia al uso de la ficción especulativa en el contexto de la cultura afroantillana. En el pormenorizado análisis que lleva a cabo en torno al texto de Rita Indiana, considera que el sincretismo cultural hispano-caribeño le permite a la autora llevar a cabo una crítica del sistema neoliberal: “La obra de Rita Indiana revela la necesidad de salir de las etiquetas canónicas clásicas referibles a la literatura de género occidental, para abarcar una reformulación decolonial que permita valorar la pertenencia cultural y la diferenciación de la herencia no solo afrodiaspórica sino también tainodescendente y criolla, junto a todas las idiosincrasias que caracterizan la experiencia identitaria en el contexto caribeño y latinoamericano, valorando los procesos de transculturación y criollización que han llevado a la formación de las identidades caribeñas y latinas contemporáneas”.

Por su parte, Margarita Remón-Raillard analiza las novelas *Tikal Futura* (2012) del guatemalteco-nicaragüense Franz Galich, *El indio sin ombligo* (2007) del panameño Rafael Pernett y Morales, y *La mucama de Omicunlé* (2015) de la dominicana Rita Indiana desde la metodología de la transtextualidad (Genette), para ahondar en el sustrato mítico perteneciente a las culturas autóctonas y afrodescendientes como *novum* (Suvin) dentro del tejido narrativo. Tras una sólida reflexión teórica en torno al campo de la ciencia ficción, se centra en las transgresiones temporales que permite el género de la ciencia ficción en el marco de las novelas analizadas, sin dejar de lado la perspectiva ecocrítica, el transhumanismo y el poshumanismo, por lo que en este artículo se recuperan elementos del monográfico relacionados tanto con el posindigenismo (Alemany), como con el *futurismo afrolatinoamericano*: “Las tres novelas nos proponen retratos apenas deformes del modo de funcionamiento de nuestras sociedades, sus derivas y desigualdades; fenómenos que se hacen exponenciales en los territorios al margen de los centros hegemónicos del poder político y económico global. El tono de advertencia que comparten redundan menos en un miedo paralizante que en una mirada crítica que llama a la acción colectiva. Al integrar el sustrato mítico, cual *novum*, en el proceso de conformación de la alteridad global, logran integrar la voz de los marginalizados en esa acción colectiva”.

Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal introduce la obra del afroecuatoriano Nelson Estupiñán Bass desde la perspectiva de la categoría del “realismo fantástico” con la que el propio autor hacía referencia a su obra literaria: “El realismo fantástico en Estupiñán

Bass no se relaciona ni con el realismo mágico, tampoco con la literatura fantástica, aunque existan ciertos rasgos que se pueden hallar en sus novelas, solapando la realidad de lo social y el pensamiento mítico, además de las historias orales y el realismo de las luchas de los subalternos”. El artículo de Rodrigo-Mendizábal es un estudio pionero en el ámbito de la investigación sobre el *futurismo afrolatinoamericano* en Ecuador, así como uno de los pocos trabajos académicos en torno a la obra de Estupiñán Bass. Es relevante mencionar que el escritor afroecuatoriano publicó sus textos en la década de los 70, mucho antes de que se configurase el movimiento afrofuturista tal y como lo conocemos en la actualidad, a partir de la formulación del término por parte de Mark Dery en la década de los 90. Por lo tanto, “si tenemos que evidenciar al afrofuturismo en su trabajo es entendiendo cómo integra lo mítico afro con la ciencia ficción para reflexionar el mundo que le tocó vivir, con sus determinaciones históricas del pasado, los conflictos sociopolíticos del presente de un Ecuador moderno y racista, así como las inquietudes y visiones del futuro emergentes de los avances tecnocientíficos”. Rodrigo-Mendizábal demuestra cómo el escritor afroecuatoriano plasmó las contradicciones existentes entre una realidad social en la que convivía la opresión de la población afrodescendiente y lo colonial, junto a la modernización de una nación en constante tecnificación capitalista cuyo camino hacia el futuro cabría cuestionarse. Estupiñán Bass se pregunta en qué lugar queda lo utópico y los proyectos de emancipación social, a partir de la experimentación literaria y de la cultura como un arma de transformación.

Ariela Parisi se centra en el análisis del cortometraje “Negrum3” del director brasileño Diego Paulino desde una perspectiva afroqueer futurista. Se trata del único artículo centrado en la cinematografía afrofuturista que estudia el caso del brasileño. Partiendo del concepto de “utopía queer” de José Esteban Muñoz, analiza el texto audiovisual como una herramienta político-sexo-disidente que tiene la capacidad de desestabilizar el sistema hegemónico heteronormativo binario racial. Las identidades minorizadas como otros inapropiados/ables (Haraway, 1999) representan en el contexto del poshumanismo crítico (Braidotti, 2020) la posibilidad de un futuro sostenible que reflexiona en torno a la desigualdad. En este artículo, la fusión entre la ciencia ficción (el viaje intergaláctico) y lo maravilloso (la magia) nos remitiría a lo *futurista maravilloso*: se trata de un texto en el que se hibridan las estrategias del conocimiento ancestral brasileño, de la tradición africana del candomblé y yoruba, junto a la ficción especulativa ambientada en lo local.

En cierto modo, podríamos afirmar que la cultura es un conjunto de prácticas políticas que tienen la capacidad de generar discursos de resistencia. En la década de los 80 se cuestionó el canon impartido en el currículum docente de las universidades. Precisamente, lo que pusieron en tela de juicio los estudios culturales y esas «identidades

específicas» emergentes que discutían el canon fue la necesidad de revisar los modelos culturales que habían pasado a conformar la historia de la literatura, para analizar a partir de qué sistemas de poder se habían seleccionado unas obras y otras no, cómo se había transmitido el conocimiento en cada momento histórico, cómo se creaban marcos de referencia comunes a partir de los *corpus* seleccionados y qué función tenían, etc. Lo que se dio a conocer como las “guerras culturales” en el curso sobre «Cultura Occidental» impartido en la Universidad de Standford en 1988 (véase Sullá, 2010) supuso una revisión de la tradición y un cuestionamiento del canon occidental. Harold Bloom sostiene que “la idea de que beneficis a los humillados y ofendidos leyendo a alguien de sus mismos orígenes en lugar de a Shakespeare es una de las ilusiones más curiosas jamás promovida por nuestras universidades” (1994: 539), a lo que podemos responder diciendo que lo humillante es que se haya construido un relato sobre la historia de Occidente sin visibilizar a una serie de productores culturales que no gozaban del privilegio de poder hacerlo. Es más, presuponer que su invisibilidad es un sinónimo de falta de calidad estética o importancia en su contexto socio-político e histórico supone instalarse en el negacionismo de las estructuras de poder que conforman nuestras sociedades. Por todo esto, en el monográfico hemos centrado nuestro objetivo de estudio en la ciencia ficción como un género que forma parte de la cultura popular y transita al margen de las narrativas realistas que conforman el canon hispánico.

En los artículos que componen este monográfico se analizan los modos de representación de la diáspora afroiberoamericana y las culturas amerindias en la ficción especulativa desde diferentes modalidades genéricas. Son numerosas las propuestas de clasificación que aparecen en el monográfico, por lo que esperamos que la diversidad terminológica y las argumentaciones aportadas por los autores arrojen luz a un campo que todavía se está conformando en lo referente al *futurismo afrolatinoamericano* (caribeño o de otras latitudes), la *ciencia ficción neoindignista* (Prado Sejas) y el *posindigenismo* (Alemany). En todo caso, considero fundamental posicionar la perspectiva hermenéutica y política del monográfico en el marco del poshumanismo crítico, entendido como «una oportunidad para incentivar la búsqueda de esquemas de pensamiento, de saber y de autorrepresentación alternativos respecto de aquellos dominantes» (Braidotti, 2015: 23).

La propuesta de Braidotti es la de ofrecernos la posibilidad de una subjetividad poshumana, *nómada*, materialista, vitalista, encarnada e interrelacionada con *zoe*, situada desde la política de la ubicación, polimorfa y relacional, que ejerce su responsabilidad convivencial a partir de una ética sostenible que se apoya en sujetos humanos, no humanos y en la tierra, a partir de relaciones que se basan en el bienestar de la comunidad y el *non-profit*. La teoría propuesta por Braidotti es afirmativa y utópica, se basa en la posibilidad de la construcción social de la esperanza para generar un mundo mejor apelando

a la responsabilidad intergeneracional, ya que «La esperanza es un modo de soñar posibles futuros: una virtud anticipadora que permea y activa nuestras vidas» (2015: 227).

La mayoría de los textos analizados nos invitan, junto a Dona Haraway, a retozar entre el humus y el compost, porque “si pudiéramos trocear y triturar al humano como Homo [...]. En lugar de una conferencia sobre el futuro de las Humanidades en la Universidad de Reestructuración Capitalista, ¡imagínese una sobre el Poder de las Humusidades para un Embrollo Multiespecies Habitable!” (Haraway, 2019b: 62). Con las propuestas de los/ las académicos y escritores/as que participan en el monográfico esperamos contribuir a una academia en la que una conferencia de este tipo pueda tener lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- Aleman Bay, Carmen (2013). “La narrativa sobre el indígena en América Latina. Fases, entrecruzamientos, derivaciones”. *Acta Literaria* 47 (11): 85-99.
- Areco, Macarena. “Bestiario ciberpunk: sobre el imbunche y otros monstruos en Ygdrasil de Jorge Baradit”. *Aisthesis*, 49 (2011): 163-174.
- Braidotti, Rosi (2015). *Lo Poshumano*. Barcelona: Gedisa
- Braidotti, Rosi (2020). *El conocimiento poshumano*. Barcelona: Gedisa.
- Campra, Rosalba (1987). *América Latina: La identidad y la máscara*. México: Siglo XXI Editores.
- Carpentier, Alejo (1984). “De lo real maravilloso americano”. *Tientos y Diferencias. Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas: 68-79.
- Córdoba, Antonio y Maguire, Emily A. (2022). *Posthumanism and Latin(x) American Science Fiction*. New York: Palgrave.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire*. Lima: CELACP.
- Cornejo Polar, Antonio. “Sobre el “neoindigenismo” y las novelas de Manuel Scorza”. *Revista Iberoamericana*, 127 (1984): 549-557.
- Damián Miravete, Gabriela. “Misión en órbita: los africanofuturos”. *Gatopardo* (2021).
- Derrida, Jacques (1980): “La ley del género”. Panesi, J.: *Teoría y Análisis Literario. Cátedra “C”*.
- Dery, Mark (1994). “Black to the Future: Interviews with Samule R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose”. *Flame Wars. The Discourse of Cyberculture*. Durham/London: Duke University Press: 179-222.
- Escajadillo, Tomás. “El indigenismo narrativo peruano”. *Philologia hispalensis* 4 (1989): 117-136.
- Gama, Vítor Castelões y Garcia, Marcelo Velloso. “Amazofuturismo y futurismo indígena en la ciencia ficción Brasil”. *Mil inviernos* (2020).
- González, Maielis. “Notas sobre afrofuturismo y ciencia ficción latinoamericana”, *Sonámbula. Cultura y Lucha de Clases* (2019).
- Habermas, Jürgen (2002). *El futuro de la naturaleza humana. ¿Hacia una eugenesia liberal?.* Barcelona: Paidós.

- Haraway, Dona (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Haraway, Dona (2019a). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Haraway, Dona (2019b). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptados*. Barcelona: Holobionte ediciones.
- Heidegger, Martin (2000). “Carta sobre el humanismo”: 1-21.
- Hernández Medina, Aníbal (2022). “Introducción”, *Pietropunk. Antología de afrofuturismo caribeño*, Amazon Italia: 9-10.
- Kabral, Fábio (2020). “Macumbapunk: Una nueva propuesta de ficción especulativa”.
- Llarena González, Alicia. “Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)”. *Anales de la literatura hispanoamericana* 26 (1) : 107-118.
- López-Pellisa, Teresa y Silvia K. Ares (2020). *Historia de la ciencia ficción en la narrativa latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- López-Pellisa, Teresa y Silvia K. Ares (2021). *Historia de la ciencia ficción en la narrativa latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Mota, Erick J. (2020). “¿Un nuevo afrofuturismo en el Caribe del siglo xxi?”. *Cuásar. Ciencia ficción y literatura fantástica*.
- Mota, Erick J. (2022). “Un nuevo afrofuturismo en el Caribe”. *Pietropunk. Antología de afrofuturismo caribeño*. Amazon Italia:11-17.
- Novoa, Marcelo. “Ciencia Ficción Andina: Si todo nos une... ¿la nada nos separa?”. *Latin America Literature Today*, 7 (1) (2018).
- Okorafor, Nnedi (2020). “Africanfuturism Defined”. Wole, Talbi (ed.). *Africanfuturism. An Anthology*. S. L.: Brittle Paper, s. p.
- Piña, Constanza (2023). *Khipu/Electrotextile prehispanic computer*.
- Poma, Alan (2020). *Manifiesto futurista andino*. Lima: Soma Publicaciones.
- Prado Sejas, Iván. “Ciencia ficción neoindigenista en Bolivia”. *Ciencia ficción en Ecuador* (2018a).
- Prado Sejas, Iván y Muñoz, Willy (2018b). “Prólogo”. Prado Sejas, Iván y Muñoz, Willy (eds). *Antología de literatura fantástica neoindigenista*. Cochabamba: Grupo Editorial Kipus: 5-7.
- Rama, Ángel (1974). “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. *Revista de Literatura Hispanoamericana* (5): 1-39.
- Rama, Ángel (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: El Andariego.
- Reina-Rozo, Juan David. “Futuros, especulaciones y diseños para otros horizontes posibles”. *Andamios* 51 (20) (2023): 195-221.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón y retazos.
- Roas, David (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de

Espuma.

- Roas, David (2014). "El reverso de lo real. Formas y categorías de lo insólito". Javier Ordíz (ed.): *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Berna: Peter Lang: 9-29.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván. "Distopías andinas: cuando el futuro no se asemeja a los deseos". *Latin America Literature Today*, 7 (1) (2018).
- Salvo, Daniel. "La ciencia ficción andina: peligros y posibilidades". *Latin America Literature Today*, 7 (1) (2018).
- Sanchiz, Ramiro y Bizarri, Gabriele (2020). "'New Weird from the New World': escrituras de la rareza en América latina (1990-2020). Introducción". *Orillas: revista d'ispanística*, 9: 1-14.
- Sloterdijk, Peter (2015). "Normas para el parque humano". Valparaíso-Santiago: Mentidora Ediciones.
- Sullá, Enric (2010). "Canon literario y humanismo". Pedro Aullón de Haro: *Teoría del Humanismo*, vol. 2: 139-166.
- Syms, Martine (2013). "The Mundane Afrofuturist Manifesto".
- Wabunke, Hope. "Afrofuturism, Africulturism, and the Language of Black Speculative Literature". *Los Angeles Review of Books* (2020).