



Acercamiento teórico a los conceptos de género literario y mundos posibles a propósito de
Barranquilla 2132

John Sebastián Otálvaro Pérez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filólogo Hispanista

Asesora

Liany Muñoz Álvarez, Magíster (MSc) en Literatura

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Letras: Filología Hispánica
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita

(Otálvaro Pérez, 2023)

Referencia

Otálvaro Pérez, J. S. (2023). *Acercamiento teórico a los conceptos de género literario y mundos posibles a propósito de Barranquilla 2132* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mi familia, por siempre creer en mí y apoyarme en los pequeños y grandes sucesos. Este es un fruto del esfuerzo que dedico a mis padres, mi abuelo, mi hermana, y a mi compañera de vida; ustedes son el mejor de mis mundos posibles.

Agradecimientos

A mi asesora, por su paciencia, tiempo y esfuerzo; y especialmente a mi alma máter, la Universidad de Antioquia, que me ha dado tanto en todas las dimensiones de mi vida.

Tabla de contenido

Resumen.....	6
Abstract.....	7
Introducción	8
Acercamiento teórico a los conceptos de género literario y mundos posibles a propósito de <i>Barranquilla 2132</i>	14
La problemática del género literario	14
Ciencia ficción y literatura fantástica.....	17
La utopía como subgénero	26
Mundos posibles.....	27
José Antonio Osorio Lizarazo: narrador prodigioso	34
<i>Barranquilla 2132</i> , primera distopía colombiana	36
Conclusiones	51
Referencias.....	55

Lista de tablas

Tabla 1 Tipos de mundos posibles según Tomás Albaladejo Mayordomo	32
Tabla 2 Tipos de mundos posibles según Javier Rodríguez Pequeño.....	33

Resumen

En 1932 es publicada *Barranquilla 2132*, novela que plantea una Barranquilla futurista. Partiendo desde la correcta diferenciación entre género natural, histórico y subgéneros, y a la luz de la teoría de los mundos posibles, propuesta para análisis literarios por Lubomír Doležel, se pueden comprender las características que postulan a la novela como un ejemplar específico de narrativa distópica y no solo como ciencia ficción.

Se propone, entonces, a *Barranquilla 2132* como la precursora de la novela distópica en Colombia; y como una narrativa ficcional que da cuenta del mito moderno, una reescritura de la realidad e, incluso, un presagio sobre el devenir de las sociedades.

Palabras claves: mundos posibles, distopía, ciencia ficción, géneros literarios, subgéneros literarios, José Antonio Osorio Lizarazo.

Abstract

In 1932 was published the novel *Barranquilla 2132*, novel that presents Barranquilla as a futuristic city. Starting from the correct differentiation between the natural gender, historic, and subgenres and through the theory of possible worlds of Lubomír Doležel, can be understood the characteristics that establish this novel as a specific exemplar of dystopic narrative and not only as such science fiction.

Barranquilla 2132 is then proposed as the forerunner dystopic novels in Colombia, and as a fictional narrative that realizes the modern myth, a rewrite of the reality and even, an omen about the becoming of the societies.

Keywords: possible worlds, dystopia, science fiction, literary genres, literary subgenres, José Antonio Osorio Lizarazo.

Introducción

Para Álvaro Pineda Botero, intelectual y escritor colombiano, el mito puede considerarse como un origen de la ficción en la literatura, pero también representa una de las inquietudes del hombre durante su existencia, como la posibilidad de no estar solo en el universo, o de que no únicamente lo que vea sea lo que existe o fuera posible. En *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX* (1990), el mencionado autor plantea una forma de leer la creación del hombre en la literatura, la filosofía, la religión, la ciencia, entre otros conocimientos y disciplinas, siempre girando alrededor de la duda del hombre con su entorno, y su necesidad de mirar al futuro para compensar el desconocimiento o las imposibilidades en su presente; aunque algunas veces también responde a sus creencias, como es el caso de la creación de las deidades y los mundos espirituales luego de la muerte, pero siempre intentando convencerse de cualquier idea o fenómeno que pueda ayudarle a superar sus temores, miedos, ausencias.

El pensamiento y su materialización casi siempre obedece a una secuencia impulsada por la experiencia sensible. Pensar en la conexión entre el mito y la ciencia ficción no es tan difícil como lo podría ser entre el mito y la postontología¹, pero si seguimos un desarrollo consecuente durante la historia, podemos ver cómo algunos elementos del mito se revirtieron y propiciaron el romanticismo, que desde sus sentimientos de desánimo, melancolía y voces de alerta —por los cambios que promovería el desarrollo industrial y las ciencias— propiciaron el nihilismo, el cual, con sus paraísos negativos, sirvió de base al posmodernismo. Asimismo, la resolución de entender nuevamente el pensamiento del que venimos terminó sirviendo de cultivo a la postontología.

El anterior recorrido breve demuestra que las conexiones entre movimientos (que son producto del pensamiento y la creación) son profundas y consecuentes, y los resultados que vivimos en la actualidad no son más que una transformación del pasado, por tanto, también hay elementos que ayudan a vislumbrar e imaginar el futuro, significando posibilidades para que el hombre se entienda a sí mismo y a su relación con el mundo que percibe y experimenta.

Esa capacidad-necesidad de creación es la que da pie a la ciencia ficción, en este caso delimitada a la literatura y desmarcada de la literatura fantástica. Lo que diferencia a la ciencia

¹ «La postontología es antes que nada una novedosa propuesta antipositivista, que se caracteriza por la demoledora crítica a la cultura científico-técnica propia de la modernidad» (Cardona, 2014, p. 250). La postontología discute sobre lo múltiple y fragmentada que es la realidad, al ser construida a partir de perspectivas y contextos diferentes; es claramente antinaturalista al no considerar válido que la realidad se rija únicamente por principios científicos y por la evidencia.

ficción de ser simplemente literatura fantástica es que las posibilidades están delimitadas por la capacidad tecnológica actual, así, en vez de escribir sobre alguna semi-raza humana más pequeña huyendo de humanoides, como orcos, o de dragones para proteger algún artefacto mágico, escribiría sobre alguna creación antinatural o artificial, como una criatura hecha de pedazos de cuerpos humanos inertes, o sobre personas criogenizadas que son despertadas varios años —o siglos— después, en el futuro, y por ende, posiblemente en una realidad inmersa en avances tecnológicos.

Emil Ciorán, en su *Breviario de Podredumbre* (1972), declara que la muerte de un pueblo se produce cuando ya no tiene la capacidad o fuerza de inventar nuevos dioses y nuevos mitos; y en contraste, Erich Fromm (1960) presenta la paradoja de nuestra época, donde el hombre ya no es capaz de soñar sus ilusiones —fallidas, no conseguidas—, y mucho menos soñarlas pensando en un futuro, pues ese desarrollo tecnológico fallido crearía lo que puede considerarse *distopías* —paraísos fallidos, antiutopías—. Así, el pensamiento de ambos autores se consolidó en una realidad: el hombre sigue creando realidades (dioses y mitos), aunque el deterioro de su fuerza y el reconocimiento de su actuación sobre el mundo originó que sus fantasías —tecnológicamente posibles— no resultaran en un paraíso de vida perfecta, o al menos no en la realidad efectiva, ya que en muchos casos la perfección es solo un acuerdo social —inconscientemente aceptado como la verdad por la mayoría— que esconde una realidad que todavía contiene los miedos y las frustraciones humanas.

En Colombia se publicaron obras de ciencia ficción durante el siglo xx², incluso *Barranquilla 2132* de Osorio Lizarazo fue publicada el mismo año —1932— que *Un mundo feliz* de Huxley. Estas obras no fueron solo fantasías futuristas de ciencia ficción, sino que también respondían a otros subgéneros, como la distopía, que contribuyen a un complejo engranaje de un tipo de mundo específico y bien definido, hablando desde la *teoría de los mundos posibles*³. Aquí

² Algunas de ellas son: *Una triste aventura de catorce sabios* (1928) de J. F. Fuenmayor, *Viajes interplanetarios en zeppelines que tendrán lugar el año 2009* (1936) de V. M. F. Sliger, *La noche de la trapa* (1965) de G. Espinosa, *La Nueva Prehistoria y otros cuentos* (1967) de R. Rebetez, *Brujos cósmicos* (1974) de A. Gaviria Colorado, *Mi gran aventura cósmica* (1976) de J. Arango Cano, *Glitza* (1979) de A. Mora Vélez, *Walden tres* (1979) de R. Ardila, *El juicio de los dioses* (1982) y *Lorna es una mujer* (1982) de Mora Vélez, *Los dioses descienden al amanecer* (1990) de R. Henríquez, *El cero absoluto* (1995) de J. Restrepo Cuartas, *La Odisea de la Luz* (1997) de Rebetez, *Los Caminantes del Cielo* (1999) y *El Fuego de los Dioses* (2001) de Mora Vélez.

³ De acuerdo con Concha Roldán en *Leibniz. En el mejor de los mundos posibles* (2015), vale la pena mencionar la relación que tienen estas teorías con el postulado de Leibniz sobre la infinitud de los mundos posibles, en donde la existencia se produce en un mundo real objetivo que está compuesto, a su vez, de otros mundos alternativos a este; pero que el mundo sea denominado «real objetivo» no duda, en ningún caso, de la realidad y credibilidad de los «alternos».

toda una estructura narrativa se hace visible para plantear una mirada alejada —temporalmente— pero transmutable a partir de una realidad inmediata para ese momento, como lo pudiera ser el crecimiento de las ciudades, el aumento de la población y su enfoque en los avances, la pérdida paulatina de los tratamientos interpersonales, entre otras características rastreables en obras enmarcadas dentro de la ciencia ficción y la distopía literaria.

Los elementos ficcionales en *Barranquilla 2132* nos transportan a una ciudad futurista, dos siglos después de la escritura del libro, donde el mundo posible en el cual funciona la realidad de la obra posee una fuerte conexión con el mundo real del autor y su contexto. Esta redirección es posible hacerla a través de la semántica, a partir de los índices que conectan las reglas de la realidad y la ficción —ciencia ficción en este caso, al hallarse dentro de una posibilidad para los desarrollos científicos y tecnológicos en la capacidad humana—. Esta diferencia entre ficción y ciencia ficción la deja en claro Tomás Albaladejo (1998): «el hombre tiene conciencia de la existencia del mundo real, y además se ve influenciado por otros mundos posibles de carácter imaginario, algunos de los cuales se podrían llegar a realizar, mientras que otros permanecerían en nuestra mente» (p. 76).

La dirección semántica es la clave, según Albaladejo (1992), para examinar la relación entre el texto narrativo y el referente del cual parte. Evidenciado incluso desde el título de la obra, la *Barranquilla de 1932* de Osorio Lizarazo conserva una estrecha relación semántica con la *Barranquilla de 2132* de Juan Francisco Rogers, con la mención y descripción de Bocas de Ceniza y el Magdalena, por mencionar solo un ejemplo. Al respecto, Thomas Pavel también establece como vínculo intrínseco la relación entre lo posible y lo real, que además posee como característica la contradicción de las normas —contrautopía— del referente:

La noción de mundos posibles —o mundo ficcional— facilitaría la descripción de los contenidos o universos textuales como una realidad autónoma, no necesariamente vinculada al mundo actual e incluso contradictoria respecto de sus normas y posibilidades de existencia. Los mundos posibles textuales como mundos alternativos —posibles o imposibles— al mundo actual son muy numerosos, y en ciertos casos accesibles desde el mundo real. (Pavel, 1986, p. 69; citado en Moral, 1999, p. 132)

En el postulado de Doležel (1999) sobre los mundos posibles, se identifica también una semántica de corte constructivista, en donde se sugieren tres modelos o paradigmas para la semántica ficcional: 1. Los mundos ficcionales son un conjunto de estados posibles de las cosas; 2. Al conjunto de mundos ficcionales se puede acceder a través de canales semióticos. El mundo

actual suministra el material para la construcción de tal(es) mundo(s); 3. Aunque el texto literario contenga muchos imposibles en cuanto a contradicciones o irrealidades respecto al mundo real, basta con que internamente el mundo posible sea coherente con sus propias normas y leyes. Este tercer postulado recuerda lo que sería el juego como elemento estético que proponía Hans-Georg Gadamer en *La actualidad de lo bello* (1991), en donde las normas de la interpretación —símbolos que relacionan la realidad y la ficción— toman completo valor y credibilidad al ser aceptadas por los participantes del juego.

Los tres postulados de Doležel se aplican a *Barranquilla 2132* desde la construcción de un mundo posible a través del contexto del autor para mediados del siglo XX. Las instrucciones para la creación surgen del referente de Osorio Lizarazo para 1932⁴, y para su mundo —distópico— todos los elementos toman coherencia entre sí, incluso la filosofía de Rogers y su pesadumbre sobre la simplificación del mundo frente a los grandes avances tecnológicos; aunque pueda parecer un criterio de realidad y no de ficción, se produce en el marco de la realidad creada para esa ficción, entendida y acordada por el lector solo a través de la semántica ficcional propia de dicha obra.

Pero todo subgénero también tiene manifestaciones diversas que van propiciando los distintos tratamientos que los autores hacen en sus letras. Una ciudad puede ser escrita con elementos utópicos, como también con elementos distópicos, pero todos siguen siendo parte de un gran concepto ficcional al ser representaciones de una realidad efectiva. La importancia de estudiar las obras por sus estructuras y elementos, en vez de estudiar los elementos de una obra porque de entrada ya forman parte de un género o subgénero, es solidificar los conceptos, que al final son las guías para enfrentarse con el estudio crítico de las obras literarias, en este caso, de las novelas colombianas del siglo XX y XXI.

Estudiar las obras colombianas de ciencia ficción, luego de tener bases teóricas para comprender sus estructuras y elementos, posibilita una recuperación y un reconocimiento de las letras nacionales. Las novelas de ciencia ficción no solo se escribieron en Europa durante el siglo XX, y no solo son ejemplos distópicos *1984* (Orwell, 1949), *Nosotros* (Zamiatin, 1924), o *Un*

⁴ Osorio Lizarazo, durante 1929, regresa a Colombia y se radica en Barranquilla junto con Blanca Restrepo (reportera también, fue además de su compañera íntima, una figura omnipresente en las novelas del ciclo bogotano), luego de haber sido acreditado como reportero de viajes para ir a Panamá. Osorio Lizarazo trabaja en *La Prensa* desde 1929 hasta 1933, un diario independiente de vertientes políticas, que se centraba en aspectos generales del país y particularmente de la Costa Atlántica y de Barranquilla (Calvo, 2003). La redacción para este diario y su vida cotidiana probablemente fueron las semillas para construir claramente una Barranquilla futurista.

mundo feliz (Huxley, 1932), también hay creaciones colombianas que buscaron transmitir preocupaciones humanas a través de sus propias realidades, pero en futuros premonitorios.

La creación de mundos responde a una necesidad del hombre, y en este caso, es de interés la creación que se ciñe a los avances posibles o que se proyectan como posibles en tiempos próximos, así es como la ciencia ficción se define y diferencia dentro de la literatura fantástica. Y a su vez, también se manifiestan, bajo sus elementos representativos, variables que permiten distinguir otros posibles subgéneros, como lo sería la literatura utópica, distópica, onírica, la ficción científica, entre otras posibilidades de distinción. La intención de esta literatura es dimensionar y tal vez retomar el mundo que el ser humano siente que está perdiendo, que se le sale de las manos, aunque no lo sepa, porque la ciencia ficción no es tan distante de la realidad como sí lo es la magia, y las sociedades perfectas y funcionales solo sirven para esconder las distopías. Por su parte, el mundo onírico promete un escape desde la subconsciencia o la inconsciencia, y la ficción científica planea arreglar lo que los mismos avances habían producido; todas las anteriores concepciones son la muestra de las posibilidades junto a la ciencia ficción, una reversión del mito para satisfacer al hombre y ahuyentar sus temores.

En ensayo se divide entonces en seis partes, pensadas para abarcar específicamente cada problemática planteada con el fin de justificar, al final, si *Barranquilla 2132* se puede o no constituir como la primera obra no solo de ciencia ficción, sino como la primera novela en Colombia que se desarrolla en un mundo distópico, es decir, como precursora de este subgénero en el país. En la primera parte se establece el concepto de representación desligándolo de la recreación e imitación, explicando también la diferencia entre género natural, histórico y subgéneros. En la segunda parte el esfuerzo teórico se centra en separar la fantasía de la ciencia ficción a partir del interés y la verosimilitud que persiguen en su narrativa, proponiendo a la ciencia ficción como un subgénero que no está embebido dentro de la fantasía. En la tercera parte se usan las definiciones de diferentes subgéneros hasta llegar a la comprensión del subgénero de la utopía. En la cuarta parte hay una breve exploración de la teoría de los mundos posibles que propone Leibniz de manera metafísica, y que a partir de Doležel, Albaladejo y Rodríguez Pequeño se convierte en una herramienta efectiva para comprender las obras literarias, además de otras creaciones estéticas del ser humano, desde conceptos como verosimilitud y mimesis, que son claves para entender los tipos de mundos posibles. En la quinta parte se hace un breve recorrido por los primeros años de Osorio Lizarazo y su cercanía y sensibilidad sobre los aspectos

socioeconómicos y culturales de la realidad, además de su prodigio para representar dichas realidades en diferentes creaciones escritas. En la sexta parte se analizan los elementos narrativos en *Barranquilla 2132* para defender o desechar la hipótesis de que es la precursora del subgénero distópico en Colombia.

Acercamiento teórico a los conceptos de género literario y mundos posibles a propósito de *Barranquilla 2132*

Para acercarnos al entendimiento de una obra literaria es importante tanto el estudio de su contenido y narrativa, como de la estructura y forma que la contiene. Desde la semántica hay una necesidad de nombrar todo lo que nos rodea, de identificar por nombres propios o descriptivos para hacernos una idea más clara de su existencia (signo lingüístico), y esto se logra a través de la interpretación y del sentido; al acercarnos a una obra literaria también se hace evidente esa necesidad, descubrir qué tipo de escritura tiene (si es en prosa, en verso o dramática), pensar en qué molde está contenida (novela, cuento, fábula, libreto teatral, ensayo...) y con cuál temática envuelve la existencia de sus personajes y el acontecer de las situaciones (si es desde el crimen, fantasía, drama, ciencia ficción, gótico, terror, naturalismo...). Ahora bien, para lograr lo anterior, llamar adecuadamente las cosas, hay que entender a qué corresponde esa cosa, que es un producto estético del ser humano en el caso de la literatura, y para ello es indispensable distinguir entre recreación y representación, siendo la mimesis un concepto clave.

La problemática del género literario

La creatividad es una característica que distingue al hombre sobre otras especies; mientras los animales pueden responder ante la realidad de su entorno mediante el instinto, el hombre puede responder recursivamente por medio de un conjunto de conocimientos adquiridos en su propia experiencia y, además, puede recrear esa realidad que experimenta. Esta característica responde al concepto de *mimesis*. Platón, en *La República* (2019 [380 a. e. c.]), entiende la mimesis como una copia de la realidad, pero al no corresponder a las ideas —la verdad—, sino a las apariencias, la considera un engaño. Aristóteles, por el contrario, en su *Poética* (2013 [335 a. e. c.]), entiende la mimesis como la representación subjetiva de la realidad, y no solo como una reproducción; esta imitación es la que da cuenta de que el hombre es creativo, ya que no recrea la realidad —lo cual sería imposible—, sino que crea una nueva realidad semejante.

Es importante recalcar que la mimesis desde Aristóteles supone creación y no recreación, para comprender que la realidad creada se corresponde con la realidad a partir de un sistema referencial, esto significa que ese proceso creativo atiende a una estructura semántica, es decir,

que la componen dos tipos de elementos: unos de la realidad efectiva y otros inventados que conservan una relación de semejanza con la realidad (Rodríguez Pequeño, 2008).

En el caso de la producción del texto literario como representación —no recreación— de la realidad, es donde dicha relación de semejanza puede aportar explicaciones sobre el concepto de *género* en la literatura. Para el estructuralismo y la semiótica literaria, el texto literario es tanto un objeto estético como un objeto comunicativo, esto se traduce en que su creación puede ser determinada desde aspectos formales de construcción, así como por las disposiciones y decisiones del creador, provocando que el resultado pueda ser uno u otro, dependiendo de los factores que hayan sido determinados conscientemente y de los que no.

El género literario puede responder a muchas definiciones, dependiendo del momento histórico y de las teorías y corrientes que se tengan en cuenta, pero en el presente estudio se parte de la apreciación de Javier Rodríguez Pequeño, en *Géneros literarios y mundos posibles* (2008), para distinguir la manera de entenderlos. Así pues, resalta que «los géneros existen y se tratan de unidades que están formadas por un conjunto de reglas, una combinación de requisitos referentes a varios ámbitos» (p. 53). Igual de importante es hacer una distinción entre los géneros naturales, géneros históricos y subgéneros literarios, para evitar que en el análisis de una obra literaria se catalogue a un texto particular como perteneciente al «género» de novela, o policial o narrativo, sin una correcta y clara diferenciación de cuál de esas etiquetas pertenece realmente al género natural, cuál al histórico, y cuál sería el subgénero.

La primera categoría son los *géneros naturales*, llamados también géneros teóricos porque sus estructuras son de base abstracta y atemporal; modos literarios porque su base formal sigue respondiendo a los modos de imitación que estableció Platón: «diegética o narración por medio de una sola voz, la del autor; mimética o narración por medio de la voz de los personajes; y mixta, mezcla de ambos procedimientos» (Rodríguez Pequeño, 2008, p. 75); naturales porque responden —naturalmente, valga la redundancia— a la necesidad dialéctica y expresiva de las representaciones. Gracias a estas características es que los géneros naturales han resistido el tiempo y se consideran universales, así, la literatura tiene tres maneras naturales para expresarse: la lírica, la narrativa y la dramaturgia. Cabe destacar que los cambios a esta división tripartita son más de carácter leve y no afectan la distinción desde su sustancia. Por ejemplo, Alfonso Reyes en «Apolo o de la literatura» (1940) considera el drama, la novela y la lírica como funciones: «procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetivos» (p. 86), y a los géneros como modalidades y

construcciones accesorias que responden a las épocas y a sus determinadas teorías y escuelas, pero su conclusión es clara: los géneros se dan dentro de las funciones.

La segunda categoría son los *géneros históricos*, donde la construcción abstracta se materializa y evidencia; es, básicamente, una forma determinada, una realidad literaria concreta. Rodríguez Pequeño (2008) confirma la relación entre estos géneros con un ejemplo claro: «sólo podemos hablar de género narrativo en tanto hablamos de novela, de cuento o de novela corta. La plasmación textual, la concreción, la visibilidad del género natural se produce gracias al género histórico» (p. 98). El género histórico que determine emplear el autor para su obra literaria estará muy ligado a la creación; elementos como la historia, los personajes y sus circunstancias, los lugares y las situaciones —el llamado sistema referencial— se materializarán adecuadamente de acuerdo con determinadas formas y extensiones, en algunos casos pueden ser novelas o cuentos, sonetos o villancicos, comedias o tragedias. Cualquiera que sea la estructura elegida, es importante entender que podrá representar cualquier tema, el género histórico no significa modelos rígidos ni restringidos, sino posibilidades de encaminar la creación que el autor podrá ajustar en sus aspectos formales para lograr la representación idónea.

La tercera categoría son los *subgéneros*, determinados por lo que previamente denominamos sistema referencial, que sería su materia primera junto a la estructura y reglas de representación que sean ideales o indispensables para su construcción, lo que Rodríguez Pequeño (2008) llama *cauce ideal de representación* y *cauce único de representación*. Por ejemplo, el subgénero policial tiene un cauce ideal de representación debido al peso que tiene el crimen y la investigación de este —elementos que están definidos desde el sistema referencial—, pero no tiene un cauce único de representación, dado que no está sujeto a una estructura o reglas determinadas para construir su mundo desde que este sea verosímil, así que bien podría desarrollarse en un mundo ficcional o no ficcional. Esto también implica que algunos subgéneros, como la novela histórica, sean posibles solo en su cauce único de representación, justificado por el único tipo de mundo en que le es posible desarrollarse: con elementos miméticos y realistas (no ficcionales=verosímiles). Así que, en principio, una característica de los subgéneros es su libertad para poder mezclar elementos temáticos, siendo normal que una obra literaria posea dos o más subgéneros, aun cuando solo responde a un género natural y a uno histórico, lo que a su vez puede significar una problemática si no se tienen presentes los conceptos expuestos sobre género literario.

Ciencia ficción y literatura fantástica

Ahora bien, aunque al momento de analizar una obra literaria como *Frankenstein* (1818), por poner un ejemplo, esté claro que en cuanto a género natural se trata de una narrativa y que en cuanto a género histórico estamos ante una novela, las posibilidades se ramifican cuando se piensa en los posibles subgéneros que construyen esta obra específica: es gótica porque desarrolla una estética con personajes sombríos y un monstruo humanoide conformado por retazos de cadáveres, también porque la historia y los personajes se mueven en lugares oscuros, como castillos propios del siglo XIX, o en cementerios y laboratorios alquímicos y galvánicos. Y precisamente, la presencia de este tipo de laboratorios de experimentación se convierte en una de las razones para considerarla romántica, ya que mediante estos conocimientos desechados por el racionalismo es que se encamina una búsqueda profunda por la presencia de algún «yo» en un monstruo, y de alguna manera también en un científico —alquimista— que desea crear vida. Frente a esas posibilidades de subgéneros no hay duda, pero al momento de clasificar la obra por lo «fantástico» es distinto: ¿cómo se entienden realmente conceptos como fantástico o ciencia ficción?, ¿cómo se diferencia un concepto de otro?, ¿engloba uno al otro?, y en tal caso, ¿cuál a cuál?

Se puede considerar que la literatura fantástica tiene más longevidad como término, ya que en la épica griega, por ejemplo, no se puede pensar en momentos de ciencia ficción cuando se habla de la aventura de Odiseo, no solo por lo anacrónico que resultaría incorporar un análisis de los elementos de este término, sino porque sus construcciones ficcionales son fantasías producto del mito, cuya verosimilitud solo podría buscarse dentro de la cosmogonía de la época y del contexto determinado, por esto lo fantástico (por su proximidad al mito) es lo más antiguo. Esta puede ser una de las razones por las cuales Orlando Mejía Rivera, en *Cronistas del futuro. Ensayos sobre escritores de ciencia ficción* (2012), considera que:

Esta última [ciencia ficción] sería un subgénero de aquella [literatura fantástica], caracterizado por ser un tipo de prosa que plantea una conjetura o hipótesis verosímil científicamente, y que, a partir de esta, intenta describir las relaciones de los seres humanos ante esos cambios tecnocientíficos propuestos en la hipótesis. (p. xiv)

Ante la cita de Mejía Rivera se pueden hacer dos análisis. Inicialmente, y basados en la distinción hecha sobre los géneros literarios, es necesario señalar que la literatura fantástica sí es un subgénero, pero no engloba a la ciencia ficción por dos razones: primero, porque no se debería tomar la longevidad ya señalada de la literatura fantástica como una excusa para que «contenga»

a un término configurado posteriormente; segundo, porque la ciencia ficción también es un subgénero literario, al igual que la literatura fantástica, y al ser ambas subgéneros, no cabe pensar en que una contenga a la otra, sino más bien en que pueden compartir elementos que las relacionen, así como elementos que las diferencien; de hecho, en su mismo texto, Mejía Rivera deja en claro una de las principales diferencias entre ambos subgéneros, la cual radica en la verosimilitud.

Con esto se puede decir que tanto la literatura fantástica como la de ciencia ficción están en el mismo nivel de clasificación, como subgéneros, donde cada una construye un mundo verosímil de acuerdo con sus reglas propias. La literatura fantástica construye su mundo irreal, que no se rige por nuestras leyes naturales y cuyo único límite sería el de la creatividad misma, por tanto, su sistema de explicación es sobrenatural; mientras que la ciencia ficción construye su mundo limitado según las plausibilidades científicas y las leyes naturales conocidas, su sistema de explicación está basado en la capacidad tecnológica de su presente; además, está siendo desarrollada, o su existencia será viable en un futuro en el que haya más capacidad y desarrollo a partir de lo ya conocido. Esta aclaración está sustentada a través de la cita que el mismo Mejía Rivera (2012) incluye en su libro:

Peter Nicholls y John Clute, en su *Enciclopedia de ciencia ficción* [1979], lo han sintetizado muy bien al expresar: «Para llevar la definición a un mínimo irreductible: la ficción mimética es real, la fantasía no es real; la ciencia ficción es no real pero es natural, en oposición al resto de la fantasía, que es no real y sobrenatural (o simplemente, la CF [ciencia ficción] puede suceder, la fantasía no)». (p. xiv)

El segundo análisis es sobre, como señala el autor, las relaciones de los seres humanos y los cambios tecnocientíficos, que toman una importancia profunda respecto a la hipótesis planteada por el relato, ya que los avances científicos y el cambio a un mundo con una altísima presencia tecnológica presentan dinámicas nuevas, por tanto, formas nuevas de ver el mundo, de comprenderlo y asimilarlo. Por ejemplo, el cómo se ve modificada la percepción ética y moral de un humano frente a sí mismo y a su entorno, cómo es la dinámica de relación entre los humanos y las creaciones tecnológicas; estas dudas pueden, en efecto, abrir la posibilidad a contenidos más psicológicos y filosóficos, a experimentar incluso con estos contenidos no solo en los seres humanos, sino también en dichas creaciones, como la conocida disrupción de una de las tres leyes de la robótica propuestas por Asimov: ¿qué pasaría si un robot se vuelve contra su creador?

José Antonio Pérez Rioja, en su *Diccionario literario universal* (1977), considera la ciencia ficción como un «extraño y ambiguo fenómeno de la época actual» (p. 228), aunque esta afirmación puede que corresponda más a que, en su percepción, las obras literarias de su época creadas bajo esta estructura de ciencia ficción carecen de calidad y, peor aún, existen en abundancia:

La así llamada «ciencia-ficción» es, o parece que debe ser, en principio, un terreno que se hace preciso delimitar. El profesor Ferreras define la novela de ciencia-ficción como «una novela romántica en la cual se proyecta, en un futuro utópico, una de las relaciones determinantes de nuestra sociedad». [...] La realidad suele ser muy distinta por la excesiva abundancia de baja calidad literaria, de infraliteratura con ribetes de científicismo y, no pocas veces, de una producción clandestina, anónima. [...] Y así, este tipo de novelas de «ciencia-ficción» suele falsear de modo lamentable la autenticidad. (p. 228)

A pesar de que el fragmento con el que busca explicar este término es, casi en su totalidad, una crítica a la producción de este tipo de obras literarias, se puede rescatar entre líneas una brevísima explicación para este subgénero a través de su percepción del «fenómeno social», en donde un hombre de la cotidianidad —de clase media, inmerso en una sociedad de consumo— es cautivado por los alcances de la ciencia aplicada. Se puede hacer una transposición de contexto y, en vez de hablar de lo que socialmente justifica o avala la literatura de ciencia ficción, se debería identificar a esta como un subgénero en donde las posibilidades tecnológicas toman protagonismo. Para ajustar más la definición y diferenciarla de la fantasía, podemos hablar de «posibilidad», ya que no se presenta una construcción —en su mayoría— que esté alejada de los avances tecnológicos que puedan vislumbrarse en un futuro, cercano o lejano, pero que en todo caso no suenan como una fantasía, sino como una realidad posible en determinado avance de tiempo y estudios.

Poner la clave de la diferenciación entre fantasía y ciencia ficción en la «posibilidad» es algo que se encuentra también en la definición que Demetrio Estébanez Calderón hace en su *Diccionario de términos literarios* (1996), en cuya entrada del término dice:

Ciencia-ficción. Expresión de origen inglés acuñada por Hugo Gernsback en 1923 (*Scientifiction Issue*) con la que alude a un tipo de narraciones cortas cuya trama argumental versa sobre acontecimientos fantásticos que ocurren en un mundo futuro, imaginado desde la previsión de sus posibilidades de desarrollo en relación con los avances científicos y

técnicos del momento. Se encuentra a medio camino entre el relato de utopía y la novela de aventuras. Los protagonistas suelen estar poco definidos psicológicamente y, en general, no afloran en ellos motivaciones sentimentales: el amor, o no aparece, o adquiere escasa relevancia. Los temas son de actualidad científica o social. (pp. 71-72)

La posibilidad ha sido igualmente algo tan profundo y polémico —incluso se podría decir que con límites un poco difusos—, que es lo que separa en dos posturas a quienes buscan argumentar quiénes o dónde se podría establecer el punto de partida de la ciencia ficción.

En la primera postura hay una defensa de la ciencia ficción como un asunto presente en la Antigüedad, y no solo la grecolatina, sino también la oriental, ya que en obras como *Mahabrata* o el *Ramayana*, *La Epopeya de Gilgamesh* e incluso en determinados libros de la *Biblia* hay alusiones a desarrollos «tecnológicos», como armas que disparan rayos, naves espaciales o carruajes con artilugios y particularidades especiales que los convierten en adelantados para su época, siendo estos elementos los que permiten establecer vínculos de pertenencia al subgénero de ciencia ficción, más que a lo fantástico (Rodríguez Hillón, 2015). Esta ha sido una postura polémica, ya que la debilidad en un argumento de este tipo se encuentra en lo que ya se había considerado: lo anacrónico que resulta usar tales asociaciones. Incluso, tampoco podría considerarse como fundacionales o pioneros, porque a partir de estos relatos y elementos no se construyó una narrativa que permitiera seguir cultivando en una misma línea este tipo de imaginativas. Los objetivos de estos relatos se encuentran lejanos al sentido de una justificación de sus avances, desarrollos o herramientas, sirviendo más como elementos transicionales que permiten justificar unas muy determinadas acciones o argumentos, pero no hay más trascendencia desde allí, ni se convirtieron estas obras en puntos de partida para una especie de tradición científico-ficcional —olvidando por un momento la anacronía—.

En resumen, considerar la ciencia ficción como un subgénero constituido desde la Antigüedad no está justificado por varias razones, empezando por una muy simple: la mención de uno o algunos pocos elementos que todavía no existan no transforman una obra en ciencia ficción, mucho menos cuando en dichas obras no es indispensable justificar estos elementos; por ejemplo: si en la obra se menciona una nave espacial sin describir su funcionamiento, ni cómo fue desarrollada ni alguna descripción técnica sobre ella, puede entonces ser reemplazada por cualquier objeto fantástico que cumpla la misma función o finalidad, como un carruaje halado por bestias no conocidas —o incluso conocidas, como los caballos de Eliseo o los de Helios— y que

puedan surcar los cielos hasta desaparecer. Si el elemento mencionado no tiene relevancia, puede ser reemplazado por otro producto de la imaginación y la creatividad a partir de la observación e intento de justificación del mundo, la importancia está en el desarrollo desde sus personajes y sucesos, es decir, que se cree la verosimilitud desde el mito.

La otra postura está en ubicar el origen de la ciencia ficción en la Edad Moderna, ya que, si bien no hay que desconocer que los ejemplos anteriores contienen elementos del subgénero, no fueron escritos específicamente bajo una estructura narrativa que pudiera llevar a considerarlas precursoras de la ciencia ficción. Como mínimo se les podría llamar antecedentes esporádicos, pero tampoco hay un consenso sobre cuál fue la primera obra de ciencia ficción, o el autor que podría llamarse precursor del subgénero, como lo señala Diego Vicente Rodríguez Hillón (2015) en *Acercamientos a la ciencia ficción*:

Por ejemplo, Nichols, citado por Saíz Lorca (2006), no da una fecha inicial para la ciencia ficción, sino que ofrece cuatro factores que determinan su surgimiento. El primero de ellos es *la literatura de viajes* [...]; sigue la *literatura utópica*, que describe mundo o modelos ideales frente a la realidad (*Utopía* de Tomás Moro); en tercer lugar, está la novela gótica [...]. Por último, está la sátira filosófica ilustrada, [...] (pp. 22-23). (p. 179)

Rodríguez Hillón (2015) presenta una línea de postulados que arrojan una luz sobre la que bien podría ser la obra que inaugura la narrativa de ciencia ficción, con elementos que seguirán apareciendo recurrentemente en lo que fuera escrito a partir de allí. Inicialmente indica que Ricardo Burgos pone la línea de partida en la modernidad. Cuando la ciencia ficción es capaz de distinguir lo natural de lo sobrenatural es cuando se aleja del Medioevo, y a partir de allí se escribe ciencia ficción, al poder dar explicaciones que rompen con el paradigma de las verdades absolutas; este inicio se puede rastrear desde el Renacimiento, con el cuestionamiento al método científico, continúa hasta el siglo XVIII con la sátira social y finaliza entre el siglo XVIII y el XIX con la Revolución Industrial, en donde ya es evidente en el subgénero la preocupación por la tecnología y su impacto sobre el hombre y la sociedad. De lo anterior tenemos ejemplos como *Viaje al centro de la Tierra* (1864), de Julio Verne, *La máquina del tiempo* (1895) de Herbert George Wells⁵, *La*

⁵ Verne y Wells dotaban sus obras de términos y explicaciones científicas, impregnados por el pensamiento científico de sus épocas y sus naciones (Francia y Reino Unido, respectivamente), encontrando un equilibrio entre el mito (ilusión fabuladora) y la verosimilitud científica. A las obras con estas características se les conoce también como novelas de anticipación científica o novelas científicas (Pérez, 2007).

Eva futura (1886) de Auguste Villiers de l'Isle-Adam y *El Anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar.

El rastreo histórico es clave para vislumbrar características de esta obra inaugural de ciencia ficción que fuera escrita en algún momento del último escenario (siglo XIX) y que contuviera características mencionadas en cada uno de los tres momentos señalados por Burgos. Es importante entender que la obra no necesita ser de ciencia ficción como tal (empezando porque para ese momento dicho rótulo como subgénero pudiera no existir teóricamente), sino que debe brindar los elementos necesarios para empezar la tradición y la construcción de narrativas, pues así es como esa primera obra puede ser tomada en cuenta como precursora de la ciencia ficción, aunque no lo fuera. Este fenómeno lo describe Lázaro Carreter en *Para una revisión del concepto «novela picaresca»* (2011 [1970]), donde explica que un autor en su creación tiene la libertad de tomar obras previas y adaptar su estructura (de forma o contenido) de acuerdo con su propia visión, esos elementos que toma pueden ser mantenidos o deformados, pero innegablemente constituyen una base para la nueva obra que está en proceso de creación.

En el recorrido de *Acercamientos a la ciencia ficción* por los postulados teóricos, Rodríguez Hillón señala la propuesta de Miquel Barceló García de nombrar a Julio Verne y a Herbert G. Wells como padres de la ciencia ficción, al darle una orientación a elementos que tenían la capacidad de constituir por sí mismos un subgénero, y de iniciar una tradición a partir de sus obras, pero allí mismo el autor complementa:

El aporte de Barceló es fundamental para señalar un origen en la ciencia ficción, sin embargo no considera el papel de Mary Shelley como iniciadora del género. La idea de considerar a Shelley como fundadora del género es usualmente atribuida a Brian Aldiss [...]. Se puede estimar esta postura [la de Barceló] como correcta por las explicaciones que Saíz Lorca argumenta con respecto a *Frankenstein*. [...] Shelley parte de la novela gótica y se distancia de la condición sobrenatural de ese género al añadirle el elemento científico y el desarrollo de cuestiones morales y filosóficas, sin olvidar los elementos de terror y fantasía iniciales (2006, p. 21 y ss.). (Rodríguez Hillón, 2015, p. 180)

Y claro, en *Frankenstein* son apreciables los tres momentos históricos de Barceló: a) la creación del monstruo es un suceso con tintes sobrenaturales, pero busca alejarse de ello al intentar darle una explicación científica mediante la ciencia de la época (alquimia y galvanismo), rompiendo además con la verdad absoluta de que la vida solo es producida por Dios. El resultado

del experimento de Víctor trae graves consecuencias, a pesar de ser un hombre de ciencia y racional, este se ve desamparado por la infalibilidad del método científico; b) la propuesta de un hombre de ciencia puesto en el rol de Dios y de madre es una clara sátira social a la religión, así como lo es el resultado de la creación de su «hijo» a partir de piezas de cadáveres que son fácilmente recolectables, dada la insalubridad de la época, y que a su vez otorgan la apariencia nefasta al monstruo, aborrecible, como si se tratara de un feto, todo en una cadena de alusiones al peligro que representaba para las mujeres el parto o a las altas posibilidades de abortos (como la experiencia personal de la autora); c) el peligro de los avances, la muestra de que la ciencia no podía proveer algo positivo, agregando además las complicadas concepciones humanas que estaban presentes incluso en el monstruo. Cuestiones tan románticas como la soledad o la crisis de la identidad, sentimientos y preocupaciones que están presentes de una u otra manera en la ciencia ficción, pero que son de alta importancia en otro subgénero: la utopía (en la positiva, con más relevancia en la sociedad a partir de lo personal; en la negativa, con más relevancia en lo personal a partir de la sociedad).

Bajo el argumento anterior y apoyándonos en Rodríguez Hillón (2015) y Barceló (2002), la obra cumbre de Shelley sería entonces la fundadora del subgénero de ciencia ficción, sin pertenecer a él. Con esto también se apoya el análisis inicial sobre la clasificación más idónea del género literario, en donde una misma obra puede pertenecer a varios subgéneros, ya que se tratan de sistemas de referencia que contienen elementos que no son exclusivos, aunque sí diferenciadores; donde se puede dar lugar a la creación de nuevos subgéneros, siguiendo la teoría de Carreter (2011) sobre la libertad del autor. Estos tres pilares de la ciencia ficción son bastante sólidos y coherentes, concordando con la sentencia de Rodríguez Hillón (2015): «pero ella [Mary Shelley], Verne y Wells sintetizan una serie de tradiciones literarias que son reconocibles dentro de los parámetros de la ciencia ficción» (p. 180).

Es importante resaltar el hecho de que *Frankenstein* no es una obra de ciencia ficción como tal y, por ende, no puede ser considerada la primera de este subgénero. Para evitar confusiones es necesario recalcar que el título de fundadora del subgénero se le brinda porque aporta los pilares fundamentales que acaban de ser señalados, y que dichos elementos son anteriores —por claras razones cronológicas— a las obras de Wells y Verne, quienes sí pueden ser considerados fundadores de la ciencia ficción por sus obras que sí responden a una estructura y narrativa que dan cuenta explícita de este subgénero. Es decir, ambos estructuran, construyen e inauguran una

tradición del subgénero a través de los elementos fundacionales presentes en la obra de Shelley, o como podría decirse en la perspectiva de Carreter: Wells y Verne se apropian de elementos que están presentes en *Frankenstein*, manteniendo matices como la preocupación por el desenlace de los acontecimientos promovidos por los avances tecnológicos y la ciencia como vehículo para el cambio. A su vez, deforman otros elementos como los escenarios góticos y el conocimiento que se consideraba ciencia pura e indiscutible —alquimia y galvanismo—, para pensar en escenarios que parten de la Revolución Industrial, la construcción de ciudades modernizadas —y automatizadas—, y en acontecimientos que, en algunos casos, ya no se desarrollan en nuestro mundo de referencia conocido; así es como lograron construir, a partir del terror, de lo gótico y de lo romántico, la ciencia ficción.

En Latinoamérica vale la pena mencionar que, durante los años cincuenta del siglo XX, un historiador encontró en el Archivo General de la Nación (México) un caso de herejía abierto en 1773 por parte del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición contra Manuel Antonio de Rivas, un fraile dominicano de Mérida (colonia española de Yucatán). La acusación se debió a la escritura de *Sizigias y cuadraturas lunares*⁶, una aventura de Onésimo Dotalón, el protagonista de origen francés, que emprende un viaje espacial hacia la Luna, en donde se encuentra otras formas de vida (extraterrestres) con un planteamiento de gobierno y estructura social diferentes (con ideas filosóficas sobre la equidad, la naturaleza y el orden). En el manuscrito se encuentra implícita la esperanza por la búsqueda de un futuro más justo y la comprensión del universo y las leyes (naturales) y mecanismos (sociales) que lo rigen (Trujillo Muñoz, 2000).

La mención de esta obra es importante porque es un ejemplo de cuando hay una creación literaria que claramente tiene elementos de ciencia ficción (estudiándola desde nuestro presente), pero no se puede considerar fundadora del subgénero solo por su año de escritura anterior a todos los mencionados, ya que no instaura una tradición narrativa a partir de ella. Sí se le puede considerar como un caso excepcional y una narrativa de ciencia ficción temprana, pero para los críticos literarios, como los mencionados Rodríguez Hillón, Barceló, Aldiss y Saíz Lorca, es necesario que instaure una tradición narrativa, que sus elementos sean base para otras obras a partir de ese punto.

⁶ El título completo del manuscrito es *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida en Yucatán por un anctítóna o habitador de la Luna y dirigidas al bachiller don Ambrosio de Echavarría entonador que ha sido de kiries funerales en la parroquia de el Jesús de dicha ciudad y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mames de la península de Yucatán; para el año del señor de 1775.*

La posibilidad es lo que se ha propuesto como una manera de distinguir la ciencia ficción de la fantasía, pero lo posible necesita de dos elementos para que sea funcional y verosímil: el *extrañamiento* y la *ciencia*. Ambos elementos están en la dinámica del juego estético —como diría Gadamer (1991), en donde la obra de arte tiene unos códigos que deben ser aceptados por el observador para lograr un juego de apreciación entre ambos—; el juego se logra cuando el lector acepta lo presentado en la obra de ciencia ficción como algo verosímil. Para lograr esto es determinante tanto que la ciencia esté presente para brindar explicaciones que resulten lógicas para el funcionamiento de ese sistema de referencia, como que ese sistema de referencia no sea idéntico a la realidad objetiva presente del lector, sino que parta desde ese punto para representar una realidad nueva, entendiendo lo novedoso como esos elementos que producirán el extrañamiento, dado que no hacen parte de nuestra realidad efectiva. Esto supone también que el subgénero de ciencia ficción significa un reto para el lector, ya que su mente debe estar dispuesta para comprender las explicaciones científicas que otorgan verosimilitud a los elementos ficcionales que no hacen parte de la realidad sensorial ni sensitiva —algunas veces ni cognitiva, puesto que estas explicaciones científicas no tienen la necesidad de corresponder a nuestro sistema por mera obligación de correspondencia—.

En la ciencia ficción no hay nada que no pueda ser puesto en duda, todo es susceptible de tener una explicación para su existencia o funcionamiento, y allí es donde se aprecia con más fuerza la separación definitiva de lo sobrenatural: las leyes naturales son transgredidas mediante justificaciones creíbles en la obra. Por esto el lugar de la ciencia en la ciencia ficción puede considerarse privilegiado, ya que no necesita corresponder con nuestra verdad, sino con su verdad. Para Rodríguez Hillón (2015), el subgénero está en un lugar intersección entre los dos opuestos propuestos por Burgos: la literatura naturalista que se fundamenta en la realidad empírica y el sentido común, y la literatura fantástica, en donde es fundamental el extrañamiento ante el orden natural de sus elementos creados. Entre ambas literaturas está la ciencia ficción, conciliando lo inverosímil y lo plausible —racionalmente—. Y desde tal concepción del lugar de la ciencia ficción es que también Rodríguez Hillón justifica la elección de autores como Asimov, Clarke o Sagan para escribir en este subgénero, permitiendo que pudieran presentar inquietudes y posturas que no tuvieran explicación científica y lógica en su momento. Estas no dejaban de ser inquietantes e, incluso, dado que también entraba la construcción de una sociedad para el desarrollo de ese

mundo de referencia, surgieron advertencias sobre el impacto que podrían tener, dado el caso de que llegaran a ser una verdad en nuestra realidad.

La utopía como subgénero

Establecido entonces el subgénero de ciencia ficción y apartándolo de lo fantástico para ubicarlo como otro sistema que no está ni por encima ni por debajo de este, se puede hacer un análisis similar para entender qué es la utopía, que generalmente se establece como una posibilidad dentro de la ciencia ficción, incluso cuando parece que puede llegar a ser más independiente de lo que aparenta. Muestra de ello es que, a pesar de que se habla de utopía (aunque sea como parte de la ciencia ficción), hay dos posibilidades y sistemas de elementos diferenciados para este solo nombre: podemos encontrar las utopías como construcciones ideales y funcionales en la proyección de una sociedad (positivas); y las utopías como advertencias de estados de engaño a partir de lo que se implanta como ideal en una sociedad (negativas). Esta diferenciación puede asomar un primer paso en pensar que la utopía podría ser otro subgénero que ha sido condenado a estar absorbido y a ser entendido solo bajo el sistema de la ciencia ficción, cuando realmente podría contener un esquema propio y diferenciador, es decir, la utopía como posible subgénero literario, y no como opción dentro de la ciencia ficción.

Volviendo a la definición de Estébanez Calderón (1996) ya citada, este menciona cinco convergencias temáticas en el subgénero de la ciencia ficción:

a) exploración del espacio a través de relatos de aventuras en otros planetas (J. Verne, Borroughs, Clarke, etc.); *b)* viajes por el tiempo, tanto en su aspecto de retorno al pasado como de desplazamiento al futuro (*La máquina del tiempo*, de H. G. Wells; *Yo, robot*, de I. Asimov, etc.); *c)* el tema de los mundos paralelos (*Crónicas marcianas*, de R. Bradbury); *d)* la idea de la presencia de seres ahumanos, como producto de creaciones artificiales (androides, robots: *La ciudad y las estrellas*, 1953, de A. Clarke) o de evoluciones extraterrestres (alienígenas), así como de posibles mutaciones de seres humanos (Mutante, de H. Kuttner); *e)* la proyección de una utopía política de signo positivo (la obra de E. Bellamy) o negativo (*1984*, de G. Orwell) en ciertos relatos, en los que sugiere la posibilidad de formas diferentes de organización social, política y de costumbres de la futura sociedad humana. (p. 72)

Podemos centrar inicialmente la discusión en el último ítem, el *e*, sobre las utopías positivas y negativas, donde no es coincidencia que la definición esté atada a la dimensión política, ya que de cierta manera las utopías presentan visiones sobre la estructura vivencial básica del ser humano: como persona y como miembro de una sociedad (u organización bajo cualquier nombre más apropiado) inicialmente, antes de entrar a catalogar dicha estructura como buena o como mala, que suele ser, además, una narración de un acontecimiento o escenario no presente (aunque claramente nace de un contexto, probablemente del ideal del escritor, por lo que considera qué debería pasar o podría pasar).

Menciona Mónica Bueno (2006) que la utopía se encuentra en los escenarios literarios bajo el concepto del «todavía-no», de lo que no ha sucedido aún, y que es justamente por este rasgo que la utopía «se convierte en dimensión antropológica esencial que está siempre en trance de realización» (p. 244). Pensar en este subgénero entonces es pensar también en un punto de partida real de la condición humana, de la búsqueda de algo (en las positivas) o de la premonición de algo (en las negativas), pero sin dejar de lado la materia prima de la cual surgirá.

Bloch (citado en Bueno, 2006) retrata la utopía bajo una frase poética: «la función utópica [...] es la actividad del presentimiento de la esperanza» (p. 243), pensamiento que además contiene una carga de idealismo justificado, ya que para Bloch la utopía es una expresión de la cultura humana en el sentido de que abre la posibilidad de presentar una visión no falseada de la esperanza humana. En otras palabras, la utopía tiene la capacidad de presentar desnuda la esencia de lo que desea, busca o provoca el ser humano: un contexto armonioso y en perfecto engranaje, o un control extremo y autoritario disfrazado de orden y equilibrio; pero, en todo caso, nace de una verdad, del sustrato de una herencia cultural, del resultado de los acontecimientos y decisiones humanas, y por esto mismo Bueno (2006) considera que la utopía tiene un lugar privilegiado dentro de la literatura, porque es la máxima expresión de los «buscadores de sentido futuro» (p. 243).

Mundos posibles

Antes de entrar a definir lo que entenderemos como *mundos posibles*, como herramienta para ayudar al análisis y comprensión de las obras literarias, es conveniente revisar un concepto base en esta teoría desde su origen metafísico, ya que guarda una relación estrecha con la apropiación hecha por críticos literarios como Lubomír Doležel y el ya mencionado Javier Rodríguez Pequeño.

Para entender el concepto de mundo posible es necesario hacer un breve acercamiento a su creador: Gottfried Wilhelm Leibniz. Nos limitaremos entonces a extraer algunas ideas expuestas en el prólogo o introducción en español de *Monadología. Discurso de metafísica* (1984 [1720]), donde se presentan datos y aclaraciones para comprender el concepto básico y necesario de «mónada⁷», una sustancia simple e indivisible que posee percepción y apetición⁸; por simple se debe entender que no pueden agruparse o reunirse para formar, por así decirlo, una existencia compuesta; por indivisible introducen el hecho de que no nacen ni mueren, simplemente fueron creadas instantáneamente por Dios⁹ y, por tanto, son indestructibles e inmortales. En su teoría del conocimiento, Leibniz considera que el mundo físico es el mundo de la sensibilidad, producto de la representación que hace la mónada, dado que esta no tiene la capacidad de salir de sí misma ni de penetrar en otra mónada, por lo cual su única posibilidad es recrear una imagen del mundo externo —representación de las otras mónadas— a través de los sentidos. Gracias a la jerarquización de las mónadas hay, intrínseca, una regulación en la claridad con que las ideas ascienden a la conciencia, por esto se asegura el nivel mayor, en donde la mónada de las mónadas, es decir, Dios, «asegura la concordancia de la infinita diversidad de mónadas, cerradas en su propia vida interior» (Leibniz, 1984, p. 15).

Con esta aclaración del concepto base de mónada podemos empezar a construir una interpretación sobre lo único de cada sistema y su representación ideal del mundo. Si se hace un paralelo entre mónada y los géneros literarios, resulta deducible que cada género natural e histórico sea su propio universo y que no está determinado por la existencia de otras mónadas (los otros géneros), pero en cuanto a los subgéneros hay una variación fundamental: cada subgénero puede —o debe, viéndolo desde una construcción que requiere de un proceso creativo que se nutre, indudablemente, para lograr la mimesis— contener en sí mismo elementos representados de otras mónadas, sin que esto los convierta en iguales; con esto quiero enfatizar en que, si se comprendiera

⁷ Leibniz declara que también se les puede llamar Entelequias, argumentando que en sí mismas disfrutan de cierta perfección y suficiencia que las convierte en fuente de acciones internas, metaforizándolas como «Autómatas incorpóreos» (Leibniz, 1984, p. 32).

⁸ En filosofía: tendencia a satisfacer determinadas necesidades.

⁹ Para hacer la lectura en términos de Leibniz, hay que tener en cuenta que su discurso sobre metafísica tiene como eje fundamental la existencia de un ser omnipotente y omnipresente, que en este caso sería la figura de Dios, dado la formación y convicción cristiana del filósofo; la muestra de este hecho se puede apreciar en que él considera a Dios como la mónada superior en su clasificación de orden jerárquico de las mónadas, de lo inferior a lo superior:

Las mónadas *primeras* son las del mundo inorgánico y sus percepciones no llegan a ser conscientes; las mónadas del mundo animal o *almas* poseen la capacidad de asociar ideas; les siguen los *espíritus finitos*, en los que existe conciencia de las leyes de las transformaciones que experimentan; finalmente está Dios, la «mónada de las mónadas». (Leibniz, 1984, p. 14)

cada subgénero como una mónada, estaríamos ante el argumento de que cada subgénero es una entelequia que asegura su propio orden y estado de sus sistemas referenciales. Cada subgénero representa así su propio universo, cuya representación es indiscutible a pesar de que en sí mismo contenga representaciones ajenas que no sigan las mismas reglas que en otras mónadas. Este argumento termina de apoyar la diferenciación que se hacía anteriormente entre fantasía y ciencia ficción, así como la diferenciación que se hará sobre el subgénero utópico (positivo y negativo). La existencia de una mónada no limita a otra en su representación, pero a través de las representaciones permite que se nutran sin dejar de ser entelequias.

Bajo esta lógica es aceptable declarar, por ejemplo, que una sola mónada sea un mundo posible, guiándonos por la semántica de la palabra mundo, ya que una mónada es en sí misma al tiempo que crea representaciones de otras mónadas. Cada una es el equivalente a un sistema posible de cosas, en donde sus elementos efectivamente existen, ya sea en el plano del mundo empírico (nuestro mundo real efectivo) o en el plano del mundo textual (las representaciones ficcionales, independientemente de su nivel de verosimilitud). Cada mundo posible es una representación semántica de la realidad ya que, al ser un proceso de representación, parte de instrucciones de algo real y se convierte en algo ficcional (mundo empírico a mundo textual). La mimesis es lo que permite distanciar los sistemas referenciales contruidos, como en el caso de obras literarias que sean representaciones miméticas del mundo empírico, siendo el caso más extremo alguna autobiografía o crónica apegada por completo a la realidad vivida; e, igualmente, están las representaciones no miméticas del mundo empírico que, nombrando nuevamente un caso extremo, sería alguna novela fantástica, como *El Silmarillion* (1977), de J. R. R. Tolkien¹⁰.

Se debe tener en cuenta que puede haber grados distintos de mimesis sin tener que estar en dos extremos opuestos: el caso de las autobiografías por encargo son un ejemplo de cómo un sistema referencial realista del mundo empírico puede no transitar tan miméticamente a un sistema referencial del mundo textual. Tal es el caso en *Mi vida* (1817) de sor Francisca Josefa del Castillo, donde ella misma, bajo la figura de confesor oculto, narra no solo los hechos concretos de su

¹⁰ Se trae como ejemplo perfecto para representar la contraparte de las representaciones no miméticas porque justamente esta es una recopilación de obras de Tolkien (que su hijo edita y publica póstumamente) en donde principalmente se narra la génesis de las razas claves (Valar, Maiar, elfos, hombres, enanos), e incluso del universo (Eä), que protagonizan los acontecimientos de la Tierra Media. Básicamente es la recopilación fundacional de varias de las sagas de fantasía mejor construidas (un mundo creado con bases tan sólidas y congruentes, que es completamente lógico e incuestionable dentro de su propio cauce de representación, por ejemplo, la construcción de lenguas que hizo para sus obras a partir del alfabeto rúnico) y con más relevancia en la actualidad (las más reconocidas e incluso adaptadas magistralmente al cine: *El hobbit* (1920-1930) y *El Señor de los anillos* (1954-1955)).

cotidiano, sino también experiencias místicas, algo que puede considerarse alejado de una realidad efectiva por ser producto de su imaginación sin posibilidad de ser corroborado. Bajo esta declaración sobre la posibilidad de gradualidad en la mimesis, se comprende que la literatura fantástica y la literatura de ciencia ficción serían representaciones no miméticas del mundo empírico, pero en grados diferentes: la fantástica se alejaría deliberadamente de la realidad efectiva con mayor ímpetu que la ciencia ficción; sin embargo, también es necesario aclarar que por más deseos que tenga una obra de alejarse de la realidad empírica, nunca es posible llegar a una desconexión total de esta, ya que siempre existirá un referente del mundo real rastreable, por mínimo que sea, al ser producto de la creatividad humana y la experiencia y sensibilidad del autor.

Lubomír Doležel cita, en *Heterocósmica: ficción y mundos posibles* (1999), que a partir de la década de 1970, el modelo de los mundos posibles se «convirtió en un paradigma interdisciplinario que proporciona nuevas ideas acerca de los asuntos teóricos de las ciencias naturales, sociales y humanas (Allén 1989)» (p. 31), pero que para llegar hasta ese punto en la concepción de los mundos posibles fue necesario un gran ajuste al modelo: que los mundos posibles dejaran de ser concebidos como un concepto metafísico, ya que desde la concepción de Leibniz, su régimen estaría dictado y preestablecido por una consciencia o existencia divina (Dios), es decir, los mundos posibles son concebidos por esta existencia y solo funcionan bajo dicha idea fundamental. El cambio en este caso se fundamenta en que los mundos posibles no esperan a ser descubiertos, sino que se construyen a partir de la mente humana, así dejan de estar ligados a una inexistencia y se convierten en una construcción humana, en una herramienta para teorizar al mundo empírico, dependiendo de los objetivos cognitivos humanos.

Entender los mundos posibles ya no desde la metafísica, sino desde el intelecto y la creación humana, da lugar a comprender que dichos mundos son un producto de la actividad estética que no se limita solo a la literatura, sino que se extiende también a la música, la pintura, el cine, la televisión, el teatro, la poesía, la danza, la escultura, entre muchos otros. Las actividades estéticas mencionadas, y las que faltaron, tienen elementos que se pueden ver, tocar, leer, escuchar, sentir, ya que son contruidos a partir de sistemas semióticos y semánticos¹¹. Apartar los mundos

¹¹ Recordemos que la semántica estudia los signos lingüísticos, mientras que la semiótica se encarga de los signos no lingüísticos; podría considerarse entonces que al conjugar ambos en la definición y entendimiento de los mundos posibles, sería más adecuado hablar de semiología, pero en este caso se seguirá haciendo uso de los dos conceptos por separado para no desligar la discusión de lo fundamental de los mundos posibles como los propone Doležel.

posibles de la estructura metafísica también permite hacerlos más controlables y finitos, que se pueda delimitar muy bien la cantidad de elementos que contiene cada pequeño mundo, con lo cual se pueden coordinar muchos mundos, acoplarlos entre sí sin que cada uno se desdibuje en sus parámetros definidos. Doležel (1999) se refiere a esta particularidad como el ajuste que hace a la teoría de los mundos posibles y que tiene que ver con su alcance, lo cual los hace más «gobernables».

Los canales semióticos son necesarios para acceder a los mundos ficcionales, recordando que son representaciones de un mundo real. Un autor se basa en su conocimiento teórico y empírico para crear un conjunto de estado posible de cosas, lo que sería un mundo posible, y la información que utiliza es la de nuestro mundo real efectivo. Si se piensa solo en la semántica, surgirían problemas ontológicos, por ejemplo, en la definición de un personaje o la locación del mundo real y su representación ficcional, suponiendo que probablemente lleven el mismo nombre y compartan iguales o similares características. La semántica brinda un canal de acceso entre el mundo de lo real y el mundo de lo posible, pero cuando se requiere de un acceso o paso entre el mundo real y el ficcional, solo se logra a través del análisis de la información (toda la que sea posible) que brinda la semiótica. Hablamos entonces de un préstamo o adopción de elementos que, en el caso de la literatura, el escritor pone a disposición del lector mediante una serie de instrucciones, a las cuales el lector accede y que asocia mediante todos los elementos semióticos de los que disponga.

Albaladejo (1998) distingue tres tipos de mundos posibles: el de lo verdadero, el de lo ficcional verosímil y el de lo ficcional no verosímil; es de cierta manera una forma simplificada y organizada de entender las distinciones que hace Doležel (1999) en los tipos de mundos ficcionales, entendiendo la distinción entre los textos que representan el mundo real brindando información exacta sobre él (*textos que representan el mundo*), y los textos que afirman la existencia de los mundos y determinan una estructura específica (*textos que construyen el mundo*).

Tabla 1*Tipos de mundos posibles según Tomás Albaladejo Mayordomo*

Tipo I	Tipo II	Tipo III
Verdadero	Ficcional verosímil	Ficcional no verosímil
Instrucciones del mundo real efectivo, es decir que los referentes son reales	Instrucciones que no pertenecen al mundo real efectivo, pero los referentes sí derivan de este	Instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni los referentes se establecen de acuerdo con este

Nota. Comparación creada a partir de Caruman y Quiroga (2010).

Estos tipos de mundos están formados por las condiciones descriptivas que le asigna el escritor, lo que hemos tratado como la estructura semántica, que se corresponden con el mundo real (tipo I), se derivan de este (tipo II) o se alejan completamente (tipo III). El lector entonces debe descifrar dichas instrucciones y referentes para establecer su participación en la verosimilitud y aceptar la representación que significan dichos mundos posibles creados; esta participación no solo se logra a través de la estructura semántica, sino que también se ve facilitada por la semiótica (al ser una creación intelectual llena de elementos estéticos, como se mencionó antes). Resulta interesante pensar que el lector entra en el juego de la verosimilitud cuando reconoce el mundo posible a partir de su mundo real (sea el mismo, uno cercano o uno distante), y en consecuencia aceptaría obligatoriamente las leyes y estructura que comprende ese mundo.

Sin embargo, Rodríguez Pequeño (2008) presenta una distinción diferente a la de Doležel y Albaladejo respecto a los tipos de mundos, que inicialmente separa en dos macromodelos: el de mundo realista y el del mundo fantástico. Dentro del macromodelo del mundo realista ubica los mismos mundos que Albaladejo, el tipo I (el de lo verdadero) y el II (el de lo ficcional verosímil). El cambio que propone, que más bien es una expansión y reorganización, se da en el macromodelo del mundo fantástico, en donde desplaza el tipo III (el de lo ficcional no verosímil) de Albaladejo hacia un número nuevo: tipo IV, y en su lugar inserta un nuevo tipo III, en donde lo no mimético también puede ser verosímil.

Tabla 2*Tipos de mundos posibles según Javier Rodríguez Pequeño*

MACROMODELO DE MUNDO REALISTA		TRANSGRESIÓN	MACROMODELO DE MUNDO FANTÁSTICO	
TIPO I	TIPO II	TIPO III	TIPO IV	
no ficcional	ficcional	ficcional	ficcional	
mimético	mimético	no mimético	no mimético	
verosímil	verosímil	verosímil	inverosímil	

Nota. Rodríguez (2008, p. 127).

Este cambio responde a que, en la percepción de Rodríguez (2008), los textos ficcionales no miméticos no son por obligación *per se* inverosímiles, porque la verosimilitud no es exclusiva de lo mimético, especialmente cuando se plantea una verdad aparente o una búsqueda de la verdad, como en el caso de la ciencia ficción¹² o de la literatura gótica o de terror, en donde, volviendo a *Frankenstein*, el único elemento irreal en la estructura recae sobre El Monstruo —o La Criatura—, pero su nacimiento no se justifica a través de la ciencia¹³ (aunque también es aceptable que esta se use como justificación en otros ejemplos). Así, el resto de elementos de la estructura se pueden leer desde referentes reales (acontecimientos, personajes, lugares) y encontrar allí la verosimilitud, cuya verdad creada —y aceptada— sirve también para propiciar el terror que busca el subgénero gótico¹⁴ y romántico.

¹² Cuando se mencionó que la ciencia sirve como fundamento para dotar de verdad, o apariencia de verdad, una estructura; y la aceptación y entendimiento del funcionamiento de dicho mundo funciona precisamente por la verosimilitud.

¹³ Recordemos que «el nacimiento» se justifica solo por corrientes eléctricas que fluyen a través de trozos cadavéricos inertes; Víctor es un alquimista (una persona empírica que buscaba la transmutación de la materia, desde un punto especialmente esotérico, conocimiento que es desechado por el método científico hasta la aparición formal de la química) y el método de la energía a través del metal fundamentado en el galvanismo (también desechados por el método científico).

¹⁴ Rodríguez (2008) entrega una clasificación clara de este subgénero:

El subgénero gótico puede darse bajo leyes propias de modelo de mundo de tipo I, de tipo II, de tipo III o de tipo IV, si bien, puesto que su objetivo es producir miedo en el lector, y como mejor se consigue es presentando seres, acciones y cosas inexplicables, su cauce ideal de representación es el tipo IV de modelo de mundo.

No debemos obviar sin embargo que es muy útil también utilizar las reglas de tipo III de modelo de mundo puesto que se pierde el terror a lo desconocido pero se gana capacidad de producir terror gracias a la presentación verosímil de esos acontecimientos. Quizás sea más exacto decir que los cauces ideales de representación del subgénero gótico son el tipo III y el tipo IV de modelo de mundo. (p. 132)

La importancia de esta nueva clasificación se puede ubicar en una distinción más clara de los tipos de mundo, que ya no serían tripartitos (real, fantástico, maravilloso), sino que se presentan como una oposición entre lo real y lo fantástico, donde la verosimilitud es gradual en ambos lados: «el modelo de mundo real es el empírico, el gobernado por las leyes naturales, el regido por la razón. [...] Al modelo de mundo fantástico pertenece lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable» (Rodríguez, 2008, p. 136). Así, la transgresión de los macromodelos de mundo será clave en la verosimilitud¹⁵, y esto lo determinará el autor de la obra a través del tratamiento que dé a los elementos referenciales. Cabe aclarar que hay una responsabilidad en ser consecuentes con la época de los elementos que conforman la macroestructura, los elementos de la estructura del mundo referencial pueden pasar de un tipo de mundo a otro de acuerdo con los avances ingenieriles, por ejemplo, los viajes turísticos espaciales en el presente siglo respecto al XXII.

José Antonio Osorio Lizarazo: narrador prodigioso

Durante plena hegemonía conservadora¹⁶ nace en Bogotá José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964), dos años antes de que finalizara la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Óscar Iván Calvo (2009) señala que Osorio Lizarazo formó «un sentimiento de exclusión frente a la burguesía» (p. 97), debido a su experiencia de vida dual: en el seno familiar experimenta la cotidianidad de la clase baja al nacer en una familia de artesanos, mientras que en su ambiente educativo, en el colegio nacional de San Bartolomé, observa el comportamiento de las élites, quienes tenían predilección por inscribir a sus hijos en colegios regidos por jesuitas. Luego de terminar sus estudios, se va de la casa de sus padres y de Bogotá a los 17 años; entre 1917 y 1921 trabaja en labores ligadas al comercio, a la artesanía y la minería¹⁷ (Calvo, 2003), sucesos que probablemente nutrieron más su visión sobre el trabajo y el capital, sobre las personas de perfiles bajos y la cotidianidad del trabajador de clase baja, siendo él mismo, incluso, un ejemplo de estas circunstancias y condición socioeconómica.

¹⁵ «La diferencia entre los tipos I (el de lo verdadero) y II (el de lo ficcional verosímil) es ficción; entre los tipos II y III (de lo fantástico verosímil), la transgresión y la mímesis, y entre los tipos III y IV (el de lo fantástico inverosímil), la verosimilitud» (Rodríguez, 2008, p. 127).

¹⁶ Periodo en el cual el Partido Conservador Colombiano ostentó el poder ininterrumpidamente durante 44 años, iniciando en 1886 con José María Campo Serrano y finalizando en 1930, al perder las elecciones frente al liberal Enrique Olaya Herrera.

¹⁷ En 1918 trabajó en las minas de oro de Marmato (Antioquia), pero debió regresar a Bogotá, al hospital de caridad, debido a una herida; su tiempo allí coincidió con la pandemia de *cólera morbus* (Calvo, 2003).

Es hasta finales de 1920 que, tras ser despedido de la comercializadora donde trabajaba y viviendo de préstamos, viaja rumbo a Manizales y logra un inicio en la escritura periodística gracias a un diario de esa ciudad, para el cual cubre la campaña de Benjamín Herrera (liberal) contra Pedro Nel Ospina (conservador), siendo publicado (impreso) el primer artículo político (*El reivindicador*) de lo que sería una prolífica vida de escritos; en dicho artículo se evidencia su ojo crítico para entender un pensamiento de izquierda y criticar sus falencias, previendo la derrota con la cita: «proclamando [Herrera] un socialismo meramente intuitivo» (Calvo, 2003, p. 29).

Osorio Lizarazo empieza su consolidación como autor e intelectual, según el análisis de Calvo (2003), realmente luego de finales de 1922 en Bogotá, año en el cual obtiene formalmente una credencial como redactor de *El Sol*, pasando también tiempo con el editor de *La Libertad* (papel obrero), Pablo Emilio Mancera, quien sería el protagonista años más tarde, en 1939, de una de sus *Biografías de nadie* (1939). En 1923, trabajando en el *Gil Blas*, publica sus poemas y primeras crónicas, apoyado por Delio Seravile¹⁸ e influenciado por Helios, Efraim de la Cruz.

Entre 1924 y 1929 trabaja en *Mundo al Día* escribiendo artículos políticos y se convierte en periodista profesional, «un publicista dedicado a manipular significados todos los días por un salario» (Calvo, 2003, p. 30); conoce a Blanca Restrepo, empleada del diario, quien sería su compañera sentimental y, además, «en un personaje femenino omnipresente en las novelas del “ciclo bogotano”» (Calvo, 2003, p. 30). Osorio Lizarazo produce en esta etapa una gran cantidad de los textos que nutrirían sus mejores crónicas y novelas urbanas en los años venideros y escribe «sobre manicomios, cárceles, chicherías, hospitales, casas de vecindad, pasajes y cementerios en una ciudad que crece a la sombra de la “danza de los millones”¹⁹» (Calvo, 2003, p. 30).

1929 y 1932 son los años clave para este ensayo. Osorio Lizarazo regresa a Colombia en 1929, radicándose en Barranquilla junto a Blanca Restrepo, luego de haber viajado por Panamá durante febrero del mismo año gracias a la acreditación que logra como reportero de viaje por parte de *SIN*, *El Tiempo*, *El Espectador*, *Cromos* y *El Nuevo Tiempo* (Calvo, 2003). Trabaja en *La*

¹⁸ Dice Calvo (2003) que Seravile, «uno de los poetas sobrevivientes de la “Gruta Simbólica”», fue para Osorio Lizarazo «su maestro en la bohemia tabernaria y la mesa de redacción» (p. 30).

¹⁹ Período entre 1923 y 1931 donde se dio un fenómeno económico global marcado por las hiperinflaciones de varios países europeos luego de la Primera Guerra Mundial, el boom de mercados internacionales de capital a partir de Estados Unidos y el inicio de la Gran Depresión. En el ámbito colombiano supuso el regreso del país al juego comercial internacional luego de haber sido marginado, lo que significó la creación del Banco de la República para organizar el sistema monetario y hacer atractivo al país para la inversión extranjera; también significó una modernización de la administración pública y una fuerte inversión para obras sociales, especialmente en el sector transporte (gracias a los créditos obtenidos y a la indemnización por Panamá), haciendo los años entre 1925 y 1929 el tiempo con el mayor auge y expansión de la red de ferrocarriles en la historia de Colombia (Sánchez y Bedoya, 2017).

Prensa hasta que en 1932 es nombrado director de esta y en 1933 se retira de allí para fundar *El Heraldo*; al finalizar ese quinquenio, Osorio Lizarazo habría terminado tres manuscritos que serían sus primeras novelas: *La casa de vecindad* (1930) y *El criminal* (1935) primero, para cuya publicación en Europa buscó mimetizarse con la burguesía barranquillera y los políticos del momento²⁰. También escribe *Barranquilla 2132* (1932), una novela única en toda la producción de Osorio Lizarazo por dos razones que menciona Sebastián Camilo Moreno (2019): «*Barranquilla 2132*, segunda novela de Osorio Lizarazo, es la más enigmática, puesto que es la única en que se aleja del realismo-naturalismo e incursiona en un tipo de literatura para el cual la realidad de su época no le es suficiente» (p. 62), para Moreno esta novela está enmarcada en la ciencia ficción y pone en evidencia la crítica y preocupación de Osorio Lizarazo por aspectos sociales, por la modernidad a la que aspira y se inscribe el país durante ese momento²¹, por el trabajo obrero y la ética que ronda el capitalismo.

***Barranquilla 2132*, primera distopía colombiana**

En 1932 sería publicada una de las novelas distópicas más famosas, sino la más reconocida junto a *1984* de George Orwell: *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley. En Colombia ya había sido publicada en 1928 una breve novela de ciencia ficción: *Una triste aventura de 14 sabios*, de José Félix Fuenmayor, que tal vez serviría de semilla²² para la novela más arriesgada (en términos de cause de representación) de José Antonio Osorio Lizarazo: *Barranquilla 2132*, publicada en Barranquilla en 1932, donde presenta una visión de la misma ciudad con una diferencia nada despreciable de dos siglos (en temporalidad narrativa), del siglo XX del autor al XXII de la obra.

Nada más iniciar el capítulo I, Osorio Lizarazo deja en claro a través de únicamente siete líneas un par de elementos importantes: hay un narrador omnisciente que nos ubica

²⁰ En ese momento cursaba el gobierno de Eduardo Santos, para quien trabajo en años posteriores como jefe de prensa, relator de la Cámara de Representantes, jefe de redacción de *El Tiempo* (con un plan presentado al presidente), y trabaja en conjunto con el Ministerio de Educación y la Biblioteca Nacional de la mano de intelectuales liberales del momento encargados de la política cultural de masas y de una política del libro (Calvo, 2003).

²¹ Para conocer a detalle la relación de Osorio Lizarazo con la ciudad y los fenómenos que engloban dicho proceso, se recomienda leer *La gran ciudad latinoamericana. Bogotá en la Obra de José Antonio Osorio Lizarazo* (2004), de Edison Neira Palacio, quien ha estudiado a profundidad la figura del autor y su impacto en la narrativa urbana, así como su preferencia por las figuras olvidadas e ignoradas en la sociedad.

²² Moreno (2019) lanza una hipótesis arriesgada pero que concuerda en lugar, tiempo y algunos elementos narrativos: pudiera ser que Osorio Lizarazo haya leído la obra de Fuenmayor, que también fue publicada en Barranquilla para el año que ya estaba ejerciendo como redactor en la ciudad. Comparten elementos como la mención de problemas culturales y sociales que en el fondo comparten preocupaciones filosóficas sobre los avances tecnológicos, la sociedad, la cultura y la ciudad o sociedad misma.

inmediatamente en alguna ciudad que la atraviere el río Magdalena, presenta el medio de transporte que parece ser el habitual: la avioneta ligera, que es capaz de descender verticalmente hacia la tierra y parece que no requiere de planear para aterrizar. Hay un misterio que se expresa en términos de una explosión que afecta un edificio de gran dimensión, y un reportero que llega a la escena en cuestión, de nombre J. Gu, en representación del periódico *El Sol*. En líneas siguientes el misterio se expande al revelar que otras ciudades del mundo también sufrieron explosiones en sus capitales, mencionando específicamente a Nueva York como una de ellas, apareciendo la palabra «crimen» por primera vez y aclarando que la policía está trabajando cooperativamente para resolver el misterio. Hay ambulancias, que también deben flotar debido a que los hospitales están ubicados en placas aéreas, y para facilitar su tránsito es necesario regular el tráfico aéreo, que se llena de avionetas con curiosos que empiezan a regresar de sus trabajos; el lugar donde ocurre la explosión, además, se describe como una estructura robusta de acero y donde habitan personas cotidianamente.

Osorio Lizarazo solo requirió un par de párrafos para ser preciso en la información que usa para construir el mundo de la Barranquilla futurista, y aunque todavía no se sepa el nombre de la ciudad, sí hace un paneo del sistema de transporte y la cotidianidad laboral. Al parecer lo común es usar avionetas pequeñas que son capaces de descender sin planear, pues hay edificaciones que están en un punto elevado, en este caso los hospitales, y edificaciones que están sobre el nivel del mar, como el edificio donde habitan personas del común, que además están regresando de sus jornadas, lo que sugiere que hay un horario laboral; dichas edificaciones las describe como robustas y de acero. Existen, además, tres profesiones mencionadas: policías, médicos y periodistas, esta última indicada con el personaje J. Gu, quien además pertenece a un medio de comunicación: *El Sol*. Con el breve contexto que se mencionó en la sección anterior sobre la vida de Osorio Lizarazo, podemos establecer una conexión entre este mundo futuro y el de su época, que a partir de los acontecimientos socioeconómicos mundiales trajo una transformación para Colombia: modernización de estructuras públicas y construcción de redes ferroviarias.

Para darle peso narrativo a J. Gu y su oficio de reportero, Osorio Lizarazo explica, a través del narrador, que en su avioneta hay un dispositivo semejante a las máquinas de escribir del siglo XX, describiendo incluso la sincronización de la honda (probablemente el soporte sobre el que trabaja el dispositivo) y explicando su similitud con el sistema de telegrafía de Hughes (un avance para el siglo XX). La producción del medio de difusión es completamente automatizado, basta con

que el reportero oprima un botón luego de sincronizar su honda para empezar con la producción masiva de páginas con la noticia, ese mismo botón terminaba instantáneamente la producción al ser oprimido, una persona se encarga de ayudar con la compilación de páginas, y al final, cuando se ha producido el volumen requerido, basta con activar otro botón para que estas publicaciones sean enviadas por carriles neumáticos hacia diferentes puntos de la ciudad, en donde se anuncia su disponibilidad para la compra a través de una sirena. Es decir, toda la actividad conocida de un periódico, en donde hay diferentes perfiles para redactar, corregir, diseñar, operar la imprenta, ordenar las páginas, distribuir y vender, ha sido automatizado gracias a las máquinas. En la obra solo se requieren dos personas para producir la noticia y distribuirla, sin mencionar a los fotógrafos, quienes han sido reemplazados por un sistema de ondas magnéticas que transmitían la imagen a planchas de zinc, y desde allí pasaban por el cuarto oscuro hasta ubicarse automáticamente sobre la edición impresa. En este caso se aprecia como elemento de ciencia ficción el uso de explicaciones técnicas para dotar de verosimilitud a estos procesos.

El narrador, al indicar que el sistema de publicación mencionado es el mismo en otras ciudades del mundo (ya sí queda claro que estamos en Barranquilla), como París, Moscú y Tokio, da cuenta de lo que parece ser un mundo conectado en todo sentido, pues se comparte información sobre peligros como la explosión mencionada, en tiempo real. También hay una comunicación fluida entre profesionales, ya que al lugar del evento llega M. Ba, de *La Hora*, amigo de J. Gu, y juntos lanzan hipótesis de acuerdo con la información que poseen; incluso el jefe de policía los llama para que presencien un extraño cadáver que acaban de descubrir entre las ruinas.

En el siniestro encuentran lo que se asemeja a un ataúd de plomo con cubierta de vidrio, a través de la cual observan una figura cadavérica vendada; los periodistas concuerdan en que podrían encontrar ayuda en el doctor H. Var, quien es una eminencia reconocida por crear el suero curativo del cáncer. El doctor se sorprende al notar que la figura humana no parecía haber atravesado ningún proceso de descomposición. H. Var monta el ataúd en su avioneta e invita a los dos reporteros a acompañarlo para desentrañar el misterio, no de la explosión, sino de por qué el cuerpo se ve tan conservado, sabiendo incluso que ellos no tenían conocimiento de ese lugar oculto en la edificación. Es decir, la mentalidad del médico y científico está guiada por la razón y el método, dándole importancia a descubrir el misterio sobre el humano hallado y quitándole toda importancia a la razón de la explosión y los heridos resultantes de ella; para los reporteros la inquietud también se desplazó hacia el cadáver y, antes de seguir al médico, decidieron hacer las

actualizaciones a la noticia (acción que antes se había descrito que tardaba máximo 15 minutos en todo el proceso) y coincidieron en que se trataba de un crimen internacional.

Cabe pensar que el mundo parece estar bastante conectado, reflejo también del proceso económico e industrial que ocurría a principios del siglo XX. Incluso, en los últimos párrafos del capítulo I, Osorio Lizarazo hace una crítica desde varios puntos: la muerte del río Magdalena como centro de movilidad y comercio al favorecer la construcción de vías terrestres y ferroviarias, lo cual desplazó lentamente el transporte marítimo, así como hizo fracasar los proyectos que estaban empezando a construir a orillas del río (y para lo cual también alteraron el bioma). Pero al final, todo ello solo significó un fracaso de inversión para quienes pensaron en el río como el centro de desarrollo de Barranquilla (visión que en otras ciudades sí se cumplió, pero que en Colombia, y en Barranquilla particularmente, sufrió un golpe fatal gracias a las decisiones arbitrarias del gobierno del momento).

El capítulo II inicia con la revelación de la nota que acompañaba el cuerpo aparentemente inerte, dicha nota estaba escrita mediante máquinas (de escribir) antiguas, ya inexistentes. Gu y Ba la leen en presencia de Var y se revela que el hombre está en un estado de muerte temporal autoinducido (aproximadamente a los 40 años), con la esperanza de ser descubierto en el futuro y ser reanimado para disfrutar de una civilización nueva, en teoría más avanzada y con un sistema atractivo y justo. En este caso se vuelve a leer una justificación científica al hecho ficcional:

He logrado descubrir un procedimiento para congelar la sangre y detener la marcha del corazón, por medio de una inyección medular —seguía el manuscrito—. Los nervios que determinan el latido cardiaco han sufrido una contracción que perdurará durante largo tiempo. Si mis deducciones son exactas, mi sangre volverá a liquidarse y el corazón tornará a latir. El restablecimiento de la circulación producirá otra vez la actividad de todos los órganos, igualmente congelados. He logrado mantener en este estado durante diez años a un perro, al que he tornado a la vida; el éxito de este ensayo me ha determinado a realizarlo en mi propia persona. Dejo la fórmula exacta de la inyección vital que debe colocarse entre las vértebras cervicales y mientras esta actúa, para facilitar su asimilación debe introducirse a los pulmones una fuerte cantidad de aire caliente. (Osorio, 2014, p. 15)

La lectura es interrumpida por una expresión, por parte de Var, que es un claro guiño al nacimiento de La Criatura en Frankenstein: «¡Vive!». El capítulo finaliza con una descripción del entorno y otra reflexión de Osorio Lizarazo sobre la tecnología y su vigencia: la descripción la

hizo sobre las ascensores, que eran activados automáticamente solo con el pisar de la persona y se movían a gran velocidad; y la reflexión fue sobre el dispositivo, en este caso el intercomunicador de radio, que resultaba incómodo y estridente para Gu y Ba, y los demás transeúntes de unas calles limpias de todo medio de transporte (el cual se confirma que fue desplazado completamente a los cielos). Se observa la comparación de lo molesto que les resulta ese dispositivo frente a lo útil y fundamental que fue en el siglo XX para construir un sistema comunicativo, así como sucedió con los caballos, que fueron fundamentales para levantar civilizaciones, pero en el siglo XXII solo quedaban vivos un par y resguardados en parques zoológicos. La última línea del capítulo deja clara la duda fundamental por parte de Ba: ¿logrará esa persona revivida recuperar la razón?

El capítulo III aclara de entrada que la persona revivida estaba consciente, en pleno uso de sus facultades mentales y físicas, al parecer, tras solo 24 horas del proceso de reanimación; Gu y Ba vuelven al laboratorio clínico de Var, viéndose frente a frente con el reanimado, este extiende su mano y pronuncia por primera vez su nombre: Juan Francisco Rogers, el gesto (propio de su siglo) genera un desconcierto entre los presentes, que no tardan en recordar que era un código que usaban en el pasado, pero en el presente lo encuentran ridículo y, al intentar por curiosidad (instinto empírico) hacerlo, les produce repugnancia el estrechar y sacudir las manos entre dos personas.

Más allá del gesto físico, lo que más irritó a Gu y Ba fue el esfuerzo que suponía toda acción de Rogers, para ellos era irritante y no tenía sentido hacer tantos movimientos físicos con las manos y usar tantas palabras para hacerse entender; la forma de comunicarse y expresarse de Rogers era antigua, ya que para el presente siglo el lenguaje habría tendido a la universalidad gracias a la cercanía entre las ciudades o civilizaciones del mundo contemporáneo. Ambos periodistas reciben entonces la encomienda, por parte de Var, de guiar y enseñar a Rogers esta nueva realidad; el médico, además, es descrito como una persona observadora y analítica, más que Gu y Ba, y se comparte su interés en demostrar que toda vida provino del mar.

Rogers pregunta a sus dos guías por sus respectivos nombres, sugiriendo incluso que pudieran ser de ascendencia china, pero para esta realidad dicha pregunta la definen como algo de mal gusto, aunque no se resisten a responder de forma corta y concisa a todos los interrogantes que pueda tener, sin ningún ademán ni señal corporal extra; ante esta actitud Rogers, también siente que en el actual siglo no perduraron los modales y costumbres de su época. Le explican con detalle que si usaran los nombres de hace centenares de años, serían Jorge Gutiérrez y Manuel Barreto, pero ahora todo tiende a la simplificación; incluso se diferencia que, para actos oficiales

o formales, no usan los nombres cortos, sino solo los números de identidad que les fueron asignados.

Listos para hacer el recorrido de Rogers por la ciudad contemporánea, usan la avioneta de Gu. Previo a ese momento, Osorio Lizarazo recuerda al lector que Rogers proviene de un proceso delicado, que sigue una serie de pasos para mantenerse estable y necesita continuamente unas inyecciones para que su corazón lata con normalidad. Una vez en las avionetas, Rogers se asombra sobre el funcionamiento de este transporte, preguntando sobre la hélice, el motor y el combustible, la respuesta es clara: la hélice se desechó por rudimentaria y estridente, y el combustible, la gasolina particularmente, se reemplazó por la energía atómica que otorga propulsión a todos los vehículos, debido a que era peligrosa su manipulación (y probablemente un desastre natural y el abuso de reservas, que desde nuestra información real podría ponerse en duda su existencia suficiente para el siglo XXII). Como norma de la ciencia ficción, Osorio Lizarazo no escatima palabras en la explicación del funcionamiento de la energía atómica y el sistema donde esta reacción se hace al vacío, gracias al estallido de las moléculas de los elementos implicados (hidrógeno, oxígeno, helio, nitrógeno...).

También se aclara que en el siglo XXI desaparecieron lo que Rogers llama «vapores» —las embarcaciones comerciales—, los cuales surcaban el mar, pero tardaban cuatro días de navegación entre Barranquilla y puertos de Europa (incluso esta medida de tiempo es más avanzada que la navegación conocida por Rogers y por nosotros). En el presente siglo dichos viajes eran hechos por trasatlánticos de diez y quince mil toneladas, propulsadas por el mismo principio de energía atómica, aunque volando a una altura mucho mayor; estos transportes acortaron el tiempo a solo 12 horas para conectar los puertos intercontinentales. Gu aprovecha para dar una explicación clara sobre el papel del vacío en la cabina inferior de cada aeronave para lograr el impulso, el equilibrio y la velocidad, sin requerir alas muy grandes, como en las antiguas aeronaves.

En el final de este capítulo, Osorio Lizarazo escribe con nombres propios unos referentes claves para que Rogers y el lector puedan identificar a la Barranquilla del siglo XX: edificios Eckhardt, San Nicolás, Correo, el Palace, son los que menciona Gu que se conservan todavía como reliquias históricas; Rogers, por primera vez, siente una emoción distinta al descubrimiento de lo nuevo, se desborda en sentimientos melancólicos debido al reconocimiento de su realidad (que dejó atrás y a la cual no pertenece más), incluso Gu alcanza a sentir una suerte de emoción que no identifica claramente, o apenas lo logra solo por la reacción de Rogers.

El capítulo IV entra directamente en el misterio de la explosión, ocurrida en la zona y mismo lugar donde encontraron a Rogers en su ataúd; Gu da información clara sobre la hipótesis general que manejan en Barranquilla, París y Nueva York, que probablemente las explosiones fueron producto de los gases almacenados en las viejas fábricas, pero Gu y Ba plantean una hipótesis propia: que se trate de una delincuencia organizada y planeada.

En este capítulo se encuentra una descripción detallada de la apariencia de las personas en el siglo XXII, donde la uniformidad es la ley. Tanto hombres como mujeres son idénticos con sus trajes simples y conectados por un botón sencillo y eficaz, los trajes daban la apariencia de ser muy cómodos y sencillos. El botón es eficazmente rápido para ponerse el traje o quitarlo, claramente esta uniformidad extraña a Rogers, el sentido de individualidad ha desaparecido en ese aspecto, incluso él mismo no logra distinguir hombres de mujeres y piensa prematuramente que las mujeres no pueden salir a las calles; probablemente este pensamiento es influenciado por las culturas dominantes en donde el machismo marcaría la pauta, pero la sorpresa que se lleva Rogers es al saber que la mayoría de personas que han visto son realmente mujeres. Acompañado a este choque, también se encuentra la supresión del ruido, tanto las personas como los transportes son extremadamente silenciosos, y cuando ellas se comunican es de manera muy concreta, nada de retórica ni tratamientos formales que impliquen un gasto de energía innecesario (como el apretón y el agite de manos).

Un momento de contraste se da en cuanto al simple acto de comer, que para Rogers es algo natural y puede significar compartir experiencias con otras personas y celebrar. Para Gu y toda la civilización del siglo XXII comer es un acto repugnante, debido a que es el inicio de la actividad digestiva, y todas las acciones que tengan que ver con funciones y necesidades fisiológicas se consideran repulsivas, al punto de tener espacios muy reservados y privados para comer y beber. Osorio Lizarazo aprovecha para, probablemente, insinuar una situación que se asomaba en el siglo siguiente (XXI), y es el consumo de píldoras para reemplazar las comidas y cubrir las necesidades alimenticias de las personas. Gu le explica a Rogers que el uso de esas píldoras sí se dio, pero con el tiempo aparecieron las enfermedades de ánimo (fatiga, depresión, alteración) y problemas en los sistemas corporales (atrofia del estómago). Gu expresa que la celebración se da a través de un acto cordial, con breves y concretas muestras de felicitación y sin falsas adulaciones. También queda claro que, en presencia de otras personas en lugares comunes, como la calle, posar la mirada

sobre otras personas revela el ser primitivo e instintivo que los humanos han apaciguado, o lo intentan al menos.

Al entrar en un museo de antigüedades, Rogers y Gu reconocen una avioneta muy antigua, a partir de la cual el autor lanza una indicación de reconocimiento del mundo real, al mencionar a Lindbergh, que en 1927 cruzó el Atlántico en una de esas mismas naves. El recorrido por dicho museo sirve para entender que en este futuro lo que requiera mucho trabajo, esfuerzo o su funcionamiento no sea exacto o implique peligro (como la gasolina), fue reemplazado. El capítulo finaliza con una reflexión sobre la igualdad que plantea esa sociedad, pues tanto hombres como mujeres son semejantes en aspiraciones y desempeño. Para Rogers, este principio se debería tratar con más de equidad, aunque también comparte una visión un tanto machista al suponer que la mujer por obligación es quien debe atender la casa y cuidarla.

En el capítulo V hay una revelación a través del pensamiento de Rogers: mientras observa todo el proceso nuevo del periódico, la simplificación y automatización de las labores, es consciente que debe adaptarse en lo posible y aprender, disfrutar, ya que la reanimación a la que fue sometido (luego de haberse inanimado él mismo, y quedar así por dos siglos) empieza a mostrar sus falencias en el organismo, siente que sus funciones vitales son más lentas y que si no continúa con las inyecciones y tratamiento, en cualquier momento puede desvanecerse; es decir, ya está insinuado un posible final para el personaje, que es producto, paradójicamente, de la experimentación con él mismo, de las herramientas médicas y la inquietud por el futuro.

En este capítulo sucede una nueva explosión, esta vez de un trasatlántico. Gu y Ba se convencen de que debe haber manos criminales tras estos sucesos, y lanzan algunas ideas que curiosamente son búsquedas e inquietudes de dos personajes que ya están en un tiempo donde los avances son extraños para el protagonista. Es decir, mientras Rogers está divagando en el pensamiento sobre viajes interplanetarios (cuestionamiento del siglo XX y XXI), Gu y Ba se preguntan si esas explosiones serán alguna fuerza no conocida, el aprovechamiento de algún fenómeno que no comprendan o, simplemente, el uso de magias u objetos fantásticos como última opción (el frotar una lámpara y que aparezca un genio).

A partir de la inquietud de Rogers se da una conversación interesante sobre la vida en otros planetas. Osorio Lizarazo pone en evidencia un deseo de la humanidad, el estar en el espacio (que para el siguiente siglo se iría transformando, más que conociendo o conquistando), al hacer que el protagonista le pregunte a Gu y Ba sobre ello; ambos le contestan que no ha sido posible encontrar

la forma de viajar hasta los planetas más cercanos incluso, pero sí confirmaron que hay vida en esos planetas gracias al avance tecnológico en potentes telescopios y registros de espectros. Rogers les cuestiona algo fundamental: ¿y si esas formas de vida también tienen interés en entender la Tierra? Gu y Ba mencionan la gran crisis del 2000 como el argumento que usaron los filósofos de la historia para desechar esa teoría, es decir, piensan que la humanidad no es interesante para otras formas de vida debido a su inestabilidad como sociedad, a lo indefinida que es, por tanto, llega a un momento en el que no le es posible avanzar más. La civilización humana se estanca y a partir de allí empieza a buscar alternativas, al encontrarlas las aprovecha y exprime, pero regresa todo al mismo punto de estancamiento porque ya no son tan útiles o eficientes y se debe volver a empezar; esto podría ser una reflexión de Osorio Lizarazo sobre el pesimismo del ser humano, lo que impulsa y alimenta la necesidad de buscar mundos posibles diferentes.

Gu explica más claramente la crisis del 2000, que básicamente es una visión de Lizarazo sobre lo que depararían los acelerados procesos de modernidad (modernización e industrialización, que se centran en máquinas y no en las personas, en la sociedad y la cultura). Alrededor del año 2000, las personas dejaron de encontrar trabajos, las máquinas desplazaron a los hombres en muchas de las labores obreras y tal problema se acrecentó con la sobrepoblación a nivel mundial. El ideal socialista de compartir los bienes y ganancias se esfumó definitivamente debido a tal situación, lo que claramente aumentó la brecha socioeconómica ya presente en todas las sociedades; luego de la conjugación de esa problemática, las personas cada vez podían acceder en menor medida a bienes, por más baratos que estuvieran. Por tal situación se gestó la anarquía, las personas dejaron de pagar impuestos debido a la imposibilidad de hacerlo, con ello llegaron las revoluciones y los asaltos, ríos de sangre fluyeron, se dieron quemadas de fábricas e industrias, matanza de los propietarios, destrucción de las ciudades, dice Gu que «no era guerra de fronteras ni de nacionalidades. Era la revuelta del hambre [...] Fue [...] la rebelión del hombre contra la máquina» (Osorio, 2014, p. 44); y a partir de allí, luego de haberse diezariado notablemente la población mundial, surgió una civilización nueva, donde fue necesario instaurar nuevas costumbres, métodos, herramientas, pensamientos, aprovechamientos...

En el capítulo VI se presenta a un Rogers que empieza a sumergirse en querer saber y comprender todo de este nuevo mundo, pero ya no en lo físico, sino en las ideas, en el pensamiento y la filosofía, entender qué hizo a esta sociedad actuar y pensar como lo hace. Dos reflexiones fundamentales son sobre la cultura, que le parecía superficial y carente de expresión, y sobre la

estética, planteada desde la belleza física de la mujer, la cual perdió el estatus de ser la expresión y anhelo de la belleza. Al finalizar el capítulo, tras una discusión con argumentos desde la medicina para la conservación de órganos y la factibilidad de trasplantes, Var se sincera y expresa que de acuerdo con lo que ha estudiado y vivido, la muerte no parece estar cercana a ser vencida, lo único que pueden lograr entonces es seguir alargando la vida, sin desconocer ese final inevitable, por más tardío que logran volverlo.

Para el capítulo VII Rogers ya se ha adaptado a este nuevo mundo, incluso piloteando hábilmente una avioneta él mismo, acoplado a las normas de «tránsito aéreo» formuladas en este mundo, que parecieran ser iguales a las de nuestra realidad, pero aplicadas a las vías aéreas. Otra referencia clara de nuestra realidad es la mención a Bocas de Cenizas, punto por el cual sobrevuela Rogers y ve pequeñas embarcaciones, más que todo de deportistas y pescadores, sin contaminar el agua de la desembocadura; este pudiera ser un anhelo del mismo Osorio Lizarazo sobre el destino de Bocas de Cenizas, que fue planteado durante su época para ser clave como megaproyecto de transporte pesado y embarque. Es el mismo afán de industrialización que el autor reprochó, aunque al final se conoce que todos los proyectos que tuvieron que ver con el aprovechamiento del río Magdalena fracasaron o fueron desechados, debido a la mencionada situación económica global, que influyó en construir no una ciudad próspera y avanzada con el río como corazón, sino en edificarla alejada del cuerpo de agua, pero sin darle al río tampoco las garantías y el cuidado que requería. Así como el río y la desembocadura, también da indicaciones físicas del recorrido que hace el protagonista por puntos clave como la calle San Blas, la avenida 20 de julio y el Paseo Colón.

En la continuación de la discusión devenida sobre la crisis del 2000, ahora Rogers plantea su inquietud por saber qué pasa con la forma de gobierno del mundo. Gu explica que las fronteras y nacionalidades han desaparecido, las ciudades son libres bajo la figura de entidades independientes, pero respetando los tratados de ayuda recíproca, de auxilio ante la necesidad; estas ciudades se gobiernan mediante juntas de comisarios, allí se conocen, tratan y discuten todas las situaciones sociales. Osorio Lizarazo presenta, en palabras de Gu, lo que considera que probablemente falló en los ideales comunistas venidos de Rusia, pero enfatiza en lo conveniente de este nuevo modelo de gobierno, en donde la ambición se redujo a los límites que llegan solo hasta el punto en el que no genere un mal ajeno; otro detonante de la crisis fue el reemplazo del

obrero por la máquina y se dio también por querer buscar el beneficio o recompensa con el mínimo esfuerzo (la pequeña porción de esfuerzo que no le correspondía a la máquina hacer).

El final del capítulo VII y el inicio del VIII plantean una crítica a la democracia, en donde se siente el pensamiento de Osorio Lizarazo más fuerte que en otros capítulos; Rogers explica que la democracia surgió como un ideal noble y funcional, pero con el paso del tiempo el poder de decisión empezó a quedar en manos de una burguesía capitalista, en donde el beneficio se recibe por la sangre y la herencia. Incluso cataloga el ejercicio del voto como un negocio inmoral, exponiendo el sistema como un feudalismo disfrazado de democracia. Volviendo a las explicaciones de Gu, expone que el mundo tiene unas divisiones imaginarias para poder establecer el límite de personas que pueden vivir en cada zona, y así evitar de nuevo el problema de la sobrepoblación, y esta estrategia está complementada con otra sobre la natalidad: solo las personas cuyos estudios los avalen como aptos e incluso como perfectamente conformados; una clara exposición de los ideales de la eugenesia. Las mujeres han perdido la privacidad y la elección, ya que deben reportar quién es el padre del ser que está en sus entrañas, y si ninguno de los dos es apto pasa de poder existir a ser abortado, de «un ser engendrado» a un «germen anulado», quienes incumplen esta norma son sometidos a centros de acondicionamiento o a la muerte.

La sorpresa de Rogers radica no solo en la severidad de la natalidad, sino también en cómo desechan los sentimientos con el fin de buscar una perfección en el proceso de natalidad; sentir en esta sociedad es una complicación orgánica. A partir de este punto se desarrolla una angustia latente en el protagonista, quien empieza a desencantarse del sistema, ya que no encuentra finalidad de búsqueda alguna, ni sentido a recompensa alguna si el objetivo obligado es la perfección.

El capítulo IX presenta el desencanto de Rogers, quien se refugia en el laboratorio de Var para evitar confrontar el presente del que ahora hace parte; los deseos humanos básicos y anhelos, como la gula y la lujuria, ya no tienen espacio. Satisfacer deseos y necesidades (al menos la de comer) se convierte en una actividad sin propósito, incluso empieza a ser repulsiva; y con esta sensación y pensamiento emergen en su mente unas ideas que buscan contradecir todo. Rogers notaba que, por ejemplo, la ciencia para el médico realmente encubría el egoísmo por obtener conocimiento, experimentar y avanzar, lo que fracturaba ese espejismo ideal que lo cautivó al principio.

En el capítulo X aparece una leve esperanza y emoción para Rogers, ante la propuesta de Gu de continuar la investigación de la explosión, tras nuevas pistas. Rogers se emociona por

primera vez luego de un tiempo, atraído por la idea de la cacería, de la confrontación; está en un punto de adrenalina. El resultado final deja a Gu y a Rogers en el espacio, luego de haber justificado mediante términos y explicaciones la adaptación a la avioneta para entrar en una especie de singularidad.

El capítulo XI no demora en encender la luz (literalmente, en la narración) para observar el nuevo escenario al que habían llegado (Gu y Rogers), en donde los recibió un nuevo personaje que indaga sobre sus intenciones al llegar hasta allí. Gu, luego de tomar la iniciativa, lo incrimina como el terrorista que causó las explosiones, aunque Rogers le explica que gracias a esa explosión que provocó le fue posible ser descubierto y traído a la vida nuevamente, para observar y estar en esta realidad presente. El hombre misterioso invita a Gu y a Rogers a unírsele, debido a que nota un ímpetu y audacia en sus acciones, y los invita a conocer una nave que él mismo simplificó y potenció, misma que es capaz también de lograr viajes interplanetarios, todo gracias al radium, que tanto Gu como Rogers desconocen completamente. El personaje misterioso no duda en hacérselos notar, en sus palabras: «Yo he arrancado a la fuerza cósmica su poderío y lo he puesto a mi servicio» (Osorio, 2014, p. 94). La ambición de este personaje es clara: dominar el mundo, él se considera un semidios con la capacidad para imponer el terror en ese mundo. Citando los principios de las antiguas mitologías, expone que al destruirlo todo puede imponer una nueva regencia, unas nuevas leyes, con todos subordinados por el miedo ante su poder; aduce que el crimen de esta humanidad es haber matado el espíritu de todo, mismo pensamiento que expone Osorio Lizarazo sobre esta sociedad futurista a través del desencanto de Rogers.

El capítulo XII inicia con la identificación plena del vehículo y su funcionamiento, a través de una explicación que aborda términos de física como fuerza centrífuga, centrípeta y desequilibrio; al vehículo lo llama aerostato y lo describe inicialmente como un cuerpo planetario o un asteroide artificial revela que ha sido gracias a la comprensión de los fenómenos y los conceptos de ciencia que logró sacarle el máximo potencial a dicha nave; Gu no piensa en la catástrofe, sino en la opción de capturarlo para adoctrinarlo y aprovechar su conocimiento a favor de la humanidad. Este pensamiento es compatible con el de los hombres mencionados por Fromm y Ciorán, los cuales ya no encuentran dioses en el cielo y deben construir los suyos propios, pero en este caso con un claro objetivo de revertir el mito, de domar a este ser que se identifica precisamente como un semidios que impondrá su orden. Aunque Gu cambia su percepción y de considerarlo interesante y aprovechable pasa a a detestarlo nuevamente, debido a la explosión que

causó en una zona de Barranquilla con el fin de demostrar el efecto de sus elementos desconocidos (armas). Al final del capítulo el personaje misterioso se sincera sobre la soledad de ser él mismo (siendo coherente con considerarse un ser supremo) y la profunda fatiga que le produce, por lo cual los deja vivir libremente solo dentro de los límites del aerostato, motivado por la compañía que le proveen, pero significando otra cárcel para Rogers.

El capítulo XIII inicia con una discusión sobre qué es la voluntad, expresada en el secuestro al que condena el personaje misterioso a Gu y Rogers, todo en contra de su voluntad, aunque el argumento para limitarla es la supremacía del personaje misterioso, una muestra clara del poder ejercido por el conocimiento y la posesión de bienes (naves y armas), nada alejado de las diferencias que critica Osorio Lizarazo en la sociedad del siglo XX, donde un capitalismo desmedido empieza a acrecentar las diferencias socioeconómicas ya existentes.

El capítulo XV, el final de la novela, inicia con la sentencia: «Ahora Juan Francisco Rogers, sepultado en una extraordinaria suspensión de las facultades vitales entre los cimientos de un edificio de Barranquilla en el año 1938 y descubierto, para tornar a la vida, en el año de 2132, sufría la sensación de su propia inutilidad» (Osorio, 2014, p. 123). Su destino termina con un atentado deliberado en contra de su propia vida, ejecutado por él mismo, mientras en cada paso es testigo de divagaciones sobre ir en contra de las leyes de la naturaleza, un castigo que siente por querer vivenciar un futuro al que no pertenece y en el que no representa nada, ni él ni ninguno de los habitantes de ese futuro significan algo para el sistema en el cual viven inmersos, sin voluntad, sin recompensa, sin esperanza: «avanzó algunos pasos, lentamente, inclinado hacia el suelo de cemento, cayó al mar. Las olas verdes e inquietas se cerraron sobre la segunda existencia de Juan Francisco Rogers. La magnífica serenidad del crepúsculo perseveró, incólume, sobre el acontecimiento» (Osorio, 2014, 130).

El final de Juan Francisco Rogers es el de un personaje que no logra ser el héroe, aunque también cabe la duda de si en algún momento lo deseó, ya que todo lo que conocimos a partir de su psicología fue un egoísmo por conocer la nueva realidad, por hacer parte de ella porque parecía prometedora al principio, y luego el pesimismo y el aislamiento al que se somete él mismo (y que también le imponen indirectamente los personajes que lo acompañan, para por ejemplo comer sin ser visto por los demás, al ser considerado un acto repugnante) dan cuenta de una inconformidad, de la pérdida de esperanza por el futuro, sin encontrar respuestas en él mismo, ni en la sociedad, ni en creencia alguna.

Esta es una diferencia fundamental para analizar que el mundo posible de esta obra usa la ciencia ficción para justificar el tiempo narrativo futuro en que está el protagonista, y para construir (tecnológicamente) el mundo ficcional donde se desarrolla todo; acá se resalta la prodigiosa habilidad de Osorio Lizarazo para narrar ciudades, y además para darle a estas una especie de vida propia al ser fundamentales en la proyección de los ideales de sus habitantes, como se comprueba en un mundo que tiene los recursos económicos para construir la tecnología, pero al tiempo esto genera una necesidad de eugenesia, para que solo personas capaces y aptas hagan parte de esa realidad; tal como se ve con la fábrica de engendración y los centros de formación (adiestramiento y condicionamiento) de personas en *Un mundo feliz*, donde también está marcada profundamente en la sociedad la premisa de que solo los mejores son los merecedores; idea que se contrapone al pensamiento de Osorio Lizarazo y su crítica al sistema burgués y los problemas éticos que trae el capitalismo desmedido.

Este tipo de mundo es cuestionado por Rogers, así como por Bernard Marx²³, gracias a la sensación de inconformidad que se gesta y crece en él, mientras más información y vivencias tiene, más frustración le genera, porque se da cuenta de que no puede enfrentarse al sistema, ni siquiera puede salir deliberadamente de él aunque no encaje allí; es por esto que los protagonistas de las utopías negativas no conciben un final «feliz», ni incluso un retorno a un estado previo de felicidad que hayan tenido, porque estos personajes inician en las obras bajo un estado de aceptación, no de felicidad ni complacencia; y es gracias a esto que pueden entender, con el pasar de los acontecimientos, lo que significa realmente el sistema en que se encuentran. El final para estos personajes es, como mínimo, la marginación total (como le sucedió a Marx), pero cuando ese mundo no toma medidas tan estrictas para el protagonista, es este el que decide cómo terminar su propio tránsito; Rogers solo encontró salida entregándose a las aguas del río emblema de Barranquilla, que tiene un peso contextual muy fuerte desde la economía, el crecimiento y la expansión y desarrollo de ciudad.

Con los elementos señalados se postula a *Barranquilla 2132* como la primera narrativa distópica en Colombia, sin desconocerle como una obra de ciencia ficción igualmente valiosa²⁴. Para culminar el análisis y sentar un marco de estudio para otras obras literarias, o para esta misma, podemos concluir, luego del recorrido por sus capítulos, que estamos ante una obra narrativa

²³ Protagonista de la distopía *Un mundo feliz*, de Huxley.

²⁴ El título de primera novela de ciencia ficción en el país se le deja a *Una triste aventura de 14 sabios* (1928), de Fuenmayor; misma obra que además podría postularse como precursora de los viajes espaciales en Colombia.

(género natural) que se desarrolla bajo la forma de novela (género histórico), y a través de sus elementos y construcción del mundo identificamos dos subgéneros claros: ciencia ficción y utopía negativa (distopía). Estamos entonces ante un mundo de tipo III: ficcional por la creación de un mundo posible no representado dentro de acontecimientos reales sin modificaciones, no mimético porque logra representar y dotar de verosimilitud —a partir de las referencias geográficas, políticas y sociales de su contexto del siglo XX, con las que nutre el mundo ficcional del siglo XXII— elementos que no tenemos ni existen en nuestro mundo real efectivo; dicha verosimilitud lograda, además, mediante el esfuerzo por atribuir de explicaciones científicas a los artilugios, acontecimientos y tecnología presentadas durante toda la novela. Además de los presagios propios de un sistema aparentemente perfecto, pero que tras los acontecimientos se descubre la manipulación y control que es ejercido sobre la humanidad, sumándole el condicionamiento y la pérdida de las dimensiones humanas —una situación propia de las distopías— al acabar con las expresiones estéticas de su creatividad, como la poesía o la música.

Conclusiones

La creatividad es una característica única del ser humano que lo distingue de otras especies. A través de la mimesis, el ser humano no solo reproduce la realidad, sino que crea nuevas realidades semejantes. En Platón y Aristóteles se observan dos posturas diferentes sobre la mimesis, el primero veía la reproducción como engañosa, mientras que el segundo la consideraba una representación subjetiva y creativa.

La mimesis y la creatividad se aplican en la literatura y permiten distinguir qué son los géneros literarios o cómo se pueden comprender. Los géneros naturales, como lírica, narrativa y dramaturgia, permiten al autor expresar su creatividad dentro de estructuras formales, son atemporales y universales; mientras que los géneros históricos materializan esta creatividad y ofrecen posibilidades para representar diferentes temas y contextos, es decir, materializan estas estructuras abstractas en realidades literarias concretas.

Los subgéneros, como categorías que se derivan de sistemas referenciales específicos, pueden mezclar elementos temáticos y permiten cierta libertad creativa en su construcción, aunque algunos pueden estar limitados por su cauce ideal o único de representación. Así, los conceptos de mimesis y géneros literarios son fundamentales en la creación literaria. Los autores eligen el género natural, el histórico y los subgéneros según las necesidades de representación y los aspectos formales que impliquen su creación estética, lo que puede llevar a la combinación de varios subgéneros en una obra.

Es clave resaltar la relación entre la creatividad, la mimesis y los géneros literarios, explorando cómo estos conceptos se aplican en la literatura y cómo influyen en la creación de diferentes obras. Esta conexión entre la creatividad humana y la expresión literaria se evidencia a través de la adaptación de géneros naturales e históricos, así como la flexibilidad de los subgéneros de acuerdo con las necesidades de representación.

Frankenstein (1818), novela gótica y romántica, sirve como punto de partida para analizar los elementos iniciales de ciencia ficción debido a la conjetura científica que plantea y a las implicaciones tecnocientíficas que aborda en relación con la creación de vida, sin quedarse en la fantasía. La literatura fantástica y la ciencia ficción son subgéneros independientes, aunque puedan compartir algunos elementos, resaltando la importancia de la verosimilitud en la ciencia ficción como contraposición a lo sobrenatural presente en la literatura fantástica.

Mary Shelley, Julio Verne y Herbert George Wells son figuras clave en la construcción y desarrollo de la ciencia ficción como subgénero literario. Si bien *Frankenstein* no puede ser considerada una obra de ciencia ficción en sí misma, sí se la reconoce como precursora de la tradición narrativa de la ciencia ficción debido a los elementos fundacionales que aporta; dicha tradición sí empezaría con Verne y Wells, quienes narran sus novelas en una estructura donde es claro el papel de la ciencia y los avances científicos y tecnológicos, dotándolos de explicaciones y argumentos para dar credibilidad científica a dichos elementos.

La posibilidad es un elemento clave para distinguir la ciencia ficción de la fantasía. La ciencia ficción se apoya en la verosimilitud y en elementos científicos para construir mundos y sucesos imaginarios que podrían ser posibles dentro de su propia lógica interna, mientras que la fantasía se desprende de las leyes naturales y se rige por su propia creatividad.

Ahora bien, entre la ciencia ficción y la utopía, dos subgéneros literarios relacionados pero independientes, se establece que la utopía, a menudo presentada dentro de la ciencia ficción, puede ser considerada como un subgénero literario propio. Dentro de la utopía se exploran las utopías positivas y negativas, analizando su conexión con la dimensión política y su capacidad para reflejar las aspiraciones y preocupaciones humanas. La utopía se presenta como una expresión de la esperanza humana, capaz de revelar tanto deseos armoniosos como visiones autoritarias. En última instancia, la utopía se erige como un componente vital de la literatura, encarnando la búsqueda de un sentido futuro y la exploración de las posibilidades humanas.

En el análisis de este texto, se establece una base en la teoría de los mundos posibles como herramienta para comprender las obras literarias. Explorando la relación de este concepto con la metafísica, en particular con la idea de «mónada» de Leibniz, que crea una representación ideal del mundo. A partir de ello, se establece que cada género literario y subgénero puede entenderse como una mónada que representa su propio universo con elementos propios y ajenos, lo que ayuda a confirmar la diferenciación entre subgéneros como fantasía y ciencia ficción.

A través de los canales semióticos se puede acceder a los mundos ficcionales gracias a que los elementos se toman prestados y se asocian a través de instrucciones semióticas, lo cual configura los tipos de mundos posibles, incluyendo los de lo verdadero y lo ficcional verosímil y no verosímil.

Doležel y Albaladejo sostienen que, a través de la estructura semántica, estos mundos se corresponden con el mundo real (tipo I), se derivan de este (tipo II) o se alejan completamente (tipo

III). El lector es quien debe descifrar las instrucciones (facilitadas también por la semiótica) para participar en la verosimilitud y descubrir la representación que plantea ese mundo posible. Sin embargo, para un análisis más contemporáneo (teniendo en cuenta la cantidad de subgéneros y lo definidos que se vuelven con el pasar de los años y la creación de más obras), la propuesta de tipologías de mundo que hace Rodríguez Pequeño es más específica, separando los tipos de mundo en dos macromodelos: el de mundo realista y el del mundo fantástico; en el mundo realista propone los tipos I (el de lo verdadero) y II (el de lo ficcional verosímil), y en el mundo fantástico los tipos III (el de lo ficcional no verosímil) y IV (el de lo ficcional inverosímil).

José Antonio Osorio Lizarazo encontró, durante su estancia en Barranquilla, el material para construir una obra no solo de ciencia ficción, sino también un mundo utópico negativo (distopía), donde la sociedad del mundo entero (conocido) está bajo un orden político, económico y cultural inquebrantable. A través de *Barranquilla 2132*, publicada por primera vez en 1932, Osorio Lizarazo construye todo un mundo a partir de la reanimación de Juan Francisco Rogers tras estar criogenizado dos siglos, condición a la que el mismo protagonista se autoinduce gracias a sus conocimientos de ciencia y medicina. Rogers es «revivido» en una gran ciudad, como las que sabe describir muy bien el autor, y el panorama que nos plantea nada más al inicio da cuenta de un futuro avanzado tecnológicamente, donde todo está simplificado para aumentar la productividad y el funcionamiento dentro de un orden político, social, cultural y económico incorruptible en su dogma.

La obra pone en relieve aspectos clave para considerarla distópica a través de elementos como la gran ciudad futurista, la simplificación de las actividades cotidianas y de las relaciones interpersonales, el régimen indiscutible que mantiene un orden superficial a costa de la individualidad, la eugenesia para asegurar la existencia de los más aptos y así mantener en pleno funcionamiento ese orden, el condicionamiento al que son sometidos todos los humanos aptos para estar en el sistema, el nivel de interconexión en que están los países del mundo y que incluye una dinámica económica totalizante, la ilusión de pequeños Estados que toman sus propias decisiones en conjunto para un bien común aunque realmente hay un poder político superior y total que dicta el curso de la humanidad; y en el orden cultural, la mejor manera de acabar con el espíritu del ser humano y su estética: eliminando la poesía y estandarizando a los mismos tonos toda la música.

Particularmente en la construcción del protagonista, Osorio Lizarazo plasma concienzudamente la búsqueda de una esperanza o ilusión (con el viaje al futuro) en alguna nueva

sociedad aparentemente utópica en un principio, seguida del declive y frustración de Rogers al reflexionar que está inevitablemente inmerso en un sistema que no puede confrontar y que se rige por un espejismo de perfección e igualdad. El autor dota al protagonista de una mirada filosófica para entender cómo la utopía positiva se transforma en negativa, y para confrontar la dualidad más simplificada de la humanidad: la distinción entre lo bueno y lo malo, pero que realmente está afectada por múltiples contextos y variables.

Rogers se ve emocionalmente desconcertado en qué pensar y sentir sobre dos situaciones que vuelcan sus sentimientos de un extremo al otro: la primera es la sociedad perfecta, que al principio le entusiasma explorar y se llena de expectativas, pero no tarda en desconfiar y reaccionar sobre el espejismo de esa perfección; y la segunda es el terrorista que se presenta como un dios, omnipotente aunque carente de un nombre propio, y que asegura establecerá un nuevo orden mundial basado en el terror. Rogers tiene sentimientos encontrados hacia este personaje, sabe que no tiene reparo en acabar con otras vidas, pero también que está dotado de una gran inteligencia y, más importante, es el único que puede y decide ir contra ese sistema, es una existencia tan completa para Rogers que incluso lamenta su asesinato. Este personaje del terrorista es la representación de una paradoja excepcional: en la novela es el único sin nombre propio, pero es el único con voluntad propia.

Luego del entendimiento de los conceptos de representación (con sus cauces ideales o únicos), mimesis, géneros y subgéneros literarios, así como de la narrativa de *Barranquilla 2132*, es que se puede concluir que su género natural es la narrativa, su género histórico es la novela, y que entre sus subgéneros tenemos la ciencia ficción y especialmente la distopía. Su mundo de representación ideal se encuentra en el tipo III: el de lo ficcional, no mimético y verosímil.

Referencias

- Albaladejo, T. (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Taurus.
- Albaladejo, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macro-estructura narrativa*. Universidad de Alicante.
- Aristóteles. (2013 [335 a. e. c.]). *Poética*. En A. Villar (Trad.). Alianza Editorial.
- Barceló, A. (2002). Mundos posibles. *Paréntesis*, II(16).
- Bueno, M. (2006). Las huellas del futuro: literatura y utopía. *Alpha*, (23), 237-246. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Calvo, Ó. (2003). *J. A. Osorio Lizarazo. Biografía de nadie*. Biblioteca Nacional de Colombia.
- Calvo, Ó. (2009). Literatura y nacionalismo: la novela colombiana de J. A. Osorio Lizarazo. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 36(2), 91-119.
<https://www.redalyc.org/pdf/1271/127113486005.pdf>
- Cardona, L. F. (2014). JANKE. Wolfgang: Posontología (Trad. de Guillermo Hoyos Vásquez), Bogotá, P.U.J.-O.E.I., 1988, 107 pp. *Universitas Philosophica*, 6(11-12), 250-252.
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/issue/view/835>
- Caruman, S., y Quiroga, R. (2010). *Teoría del Discurso. Ficción y mundos posibles*.
https://www.ucursos.cl/filosofia/2010/1/387210522/1/material_docente/bajar?id=470756
- Ciorán, E. M. (1983). *Breviario de podredumbre*. Eichborn AG.
- Corporación Otraparte, y Asociación Antioqueña de Profesionales con Estudios en Alemania [Aspa]. (2018). *Cátedra Permanente. La narrativa urbana de José Antonio Osorio. Invitado: Edison Neira Palacio*. <https://www.otraparte.org/agenda-cultural/aspa/20181026-aspa/>
- Darrigrandi, C. (2017). De la calle a vidas extraordinarias: entrevistas y perfiles de José Antonio Osorio Lizarazo. *Literatura y Lingüística*, (36), 79-96. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112017000200079>
- Díaz, W. (2004). Notas sobre literatura y utopía. A propósito de Theodor W. Adorno. *Palimpsesto*, (4), 173-179.
- Doležel, L. (1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. En F. Rodríguez (Trad.). Arco/Libros.

- Estébanez, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial.
- Fromm, E. (1960). *AFTERWORD to George Orwell's 1984*. <https://pdfcoffee.com/erich-fromm-afterword-to-george-orwellx27s-1984-pdf-free.html>
- Gadamer, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós Ibérica.
- Gómez, A. (2015, 10 de septiembre). El futuro de Barranquilla está en su pasado. *Semana*. <https://www.semana.com/libros/articulo/libro-barranquilla-2132-jose-antonio-osorio-lizarazo/45464/>
- Huxley, A. (2015). *Un mundo feliz*. En R. Hernández (trad.). Penguin Random House Grupo Editorial.
- Jiménez, J. (2006b). Ontología de las ciudades imaginarias. *Revista De Filosofía De La Universidad De Costa Rica*, XLIV(111-112), 19-24. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filosofia/article/view/7425>
- Lázaro, F. (2011 [1970]). *Para una revisión del concepto «novela picaresca»*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x2w3>
- Leibniz, G. W. (1984 [1720]). *Monadología. Discurso de metafísica*. En M. Fuentes y A. Castaño (Trad.). Sarpe.
- Mejía, O. (2012). *Cronistas del futuro. Ensayos sobre escritores de ciencia ficción*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Moral, E. (1999). Ficcionalidad, mundos posibles y sueños. *Castilla: Estudios de literatura*, (24), 129-144. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136265>
- Neira, E. (2004). *La gran ciudad latinoamericana. Bogotá en la Obra de José Antonio Osorio Lizarazo*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Osorio, J. A. (1932). *Barranquilla 2132*. Tipografía Delgado.
- Osorio, J. A. (2011). *Barranquilla 2132* (2ª ed.). Laguna Libros.
- Osorio, J. A. (2014). *Barranquilla 2132* (3ª ed.). Laguna Libros.
- Pérez, J. A. (1977). *Diccionario literario universal*. Tecnos.
- Pérez, A. (2007). Jules Verne: ¿padre de la ciencia ficción? *Revista Digital Universitaria*, 8(9). <https://ru.tic.unam.mx/handle/123456789/1308>
- Pineda, Á. (1990). *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo xx*. Tercer Mundo Editores.
- Platón. (2019 [380 a. e. c.]). *La República*. Panamericana.

Reyes, A. (1993 [1940]). Apolo o de la literatura. En *La experiencia literaria* (pp. 70-87). FCE.

Rodríguez, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Eneida.

Rodríguez, D. V. (2015). Acercamientos a la ciencia ficción. *La palabra*, (27), pp. 173-187.

Roldán, C. (2015). *Leibniz. En el mejor de los mundos posibles*. Bonallettera Alcompás.

Sánchez, F., y Bedoya, J. G. (2017). La danza de los millones, 1923-1931. En J. D. Uribe (Ed.), *Historia del Banco de la República 1923-2015* (pp. 25-84).

<https://repositorio.banrep.gov.co/handle/20.500.12134/6995>

Trujillo, G. (2000). *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores*. Universidad Autónoma de Baja California.