



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

“El uso de la hibridación en  
*Perdido Street Station*”

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y  
Literatura Hispánica con Mención en Literatura

Alumna  
Daniela Quiñones Jara

Profesor Guía  
Luis Vaisman Abrahamson

Ayudante  
Luis Cifuentes Acuña

Santiago de Chile  
Año 2014

## Índice

1. Capítulo I	3
1.1 Introducción	3
1.2 dificultad de definir el género	4
1.3 definiciones de ciencia ficción	5
1.3.1 Luis Vaisman	5
1.3.2 Darko Suvin	6
1.3.3 Carl D. Malmgren	7
1.4 Historia de la ciencia ficción	8
1.4.1 Hugo Gernsback y las pulps	9
1.4.2 Prehistoria	11
1.4.3 La época de oro	12
1.4.4 New wave	13
1.4.5 El cyberpunk y los 90'	14
1.5 Ciencia ficción y la literatura: desde genero masivo a literatura mainstream	16
1.6 Subgéneros	18
1.6.1 Ciencia ficción dura / ciencia ficción blanda	18
1.6.2 Opera espacial	19
1.6.3 Distopía	20
1.6.4 Sexualidades alternativas	21
1.6.5 Historia alternativa	22
1.6.6 Cyberpunk	23
1.6.7 Ciencia ficción – fantasía o science fantasy	24
2 Capítulo II	26
2.1 Introducción	26
2.2 El autor y su obra	27
2.3 Hibridación genérica	31
2.4 La estética de lo grotesco	38
3 . Capítulo III	40
Razas y orígenes	40
3.1 Isaac: el científico humano	40
3.2 Lin: la mujer insecto	41
3.3 Yagharek: el pájaro sin alas	43
3.4 Polillas: seres del infierno	45
3.5 Consejo de constructos: el robot inteligente	46
3.6 Rehechos: desde el castigo al arte macabro	48

3.7	Cactos: el hombre vegetal	51
4	Capitulo IV	53
	Configuración de mundo	53
4.1	Nueva Crobuzon	53
4.2	Justicia: perspectiva moral y política.	57
	Bibliografía.	63

## CAPITULO I\*<sup>1</sup>

### 1.1 Introducción

En este primer capítulo nos proponemos mostrar un panorama general acerca de la ciencia ficción (en adelante CF) y las problemáticas que pueden desprenderse de ella, para así tener una base sobre la cual instalar nuestros análisis personales de diferentes novelas del género.

Durante la primera parte del Seminario de Grado el curso se enfocó en abordar lo que más adelante expondremos, es decir, la historia del género, su definición, y sus distintas manifestaciones en subgéneros; para lo cual leímos y vimos varias obras que resultan representativas de la CF. Además, se dedicó tiempo a procesar la bibliografía con la que trabajaremos y a discutir distintos aspectos de la misma. Así, durante la segunda parte del curso, enfocada a la producción de nuestros informes finales, pudimos aplicar y ampliar lo visto en clases en función de la obra que cada uno decidió analizar.

Antes de comenzar, es pertinente mencionar un suceso que tomó lugar tras asistir al primer encuentro de seminario de grado: nos enteramos de que todos manejamos un nivel de inglés que nos permite leer en el idioma. Este aspecto resultó relevante, pues la gran mayoría de las obras y bibliografía de ciencia ficción es producida por angloparlantes. Luego de llegar un acuerdo común, el profesor guía decidió reestructurar el programa del curso, en función de incluir textos actuales que carecen de traducciones. Tal decisión impactó nuestro paso por el seminario, pues el espectro de posibilidades para elegir nuestro objeto de estudio se vio favorablemente ampliado<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> \* El primer capítulo de este informe fue escrito de manera conjunta por los cuatro integrantes del Seminario de Grado: Bárbara Fontecilla, Daniela Quiñones, Janice Tapia y Cristian Toro. Esto debido a que el profesor estimó, considerando las características y particularidades del curso, que resultaría más útil una introducción de este tipo.

<sup>2</sup> Por esta razón citaremos las novelas trabajadas y la bibliografía (cuando sea pertinente) en su idioma original. Las traducciones serán señaladas a pie de página. Nos interesa trabajar con el idioma original, pues consideramos que ciertas características de la fuente, pierden su calidad en las traducciones.

## 1.2 Dificultad de definir el género

Al momento de precisar qué es la ciencia ficción y aquello que la distingue de otras formas es muy difícil escoger una sola definición, pues parecen existir tantas definiciones como gente que la define. Esto en parte se debe al desarrollo histórico del género, durante el cual ha sufrido tantos cambios importantes, que los límites se desdibujan constantemente para incluir nuevas obras. Ante tan vasto panorama, la tarea de concebir una definición que permita aprehender al género en todas sus formas resulta un trabajo complejo.

La multitud de críticos y autores que conforman la esfera de la CF son conscientes de esta problemática, por lo que adoptan determinadas posturas a la hora de abordar el género. En el *Cambridge Companion to Science Fiction*, por ejemplo, se ve a la CF como una constante discusión sin resolución definitiva: "Science fiction is less a genre –a body of writing from which one can expect certain plot elements and specific tropes– than an ongoing discussion (...) is a battleground between different groups of fans, and different groups of critics" (Cambridge, 2003: I)<sup>3</sup>. Por otro lado, también está en juego el rol de las editoriales en la definición del género, donde éste muchas veces se usa simplemente como una etiqueta para aumentar las ventas (a esto nos referiremos con mayor profundidad más adelante).

Esta dificultad de fijar una definición estable para la CF va de la mano con las múltiples historias que se han hecho del género. Al describir los elementos que hacen de un texto parte de la CF, se reconoce un momento histórico como inicio del género, señalando antecedentes y observando un desarrollo en el tiempo. En consecuencia, la historia de la CF dependerá de la definición con las que se opere, por lo cual también resulta un tema sin consenso. Es por esto que se han señalado tantos momentos distintos como origen del género, lo que revisaremos más adelante en el apartado sobre la historia de la CF, donde hablaremos de los momentos que consideramos fundamentales en el desarrollo del género.

---

<sup>3</sup> "La ciencia ficción es menos un género - un corpus de escritura del que se pueden esperar ciertos elementos en la historia y tropos específicos- que una discusión en curso (...) Es un campo de batalla entre distintos grupos de fanáticos, y diferentes grupos de críticos" (De aquí en adelante todas las traducciones son nuestras a menos que se indique lo contrario).

### 1.3 Definiciones de ciencia ficción

Teniendo en cuenta la imposibilidad de otorgarle una definición estable al género, hemos seleccionado tres definiciones que nos parece resultan representativas y que de cierta manera resumen el amplio panorama en el que se inscriben las obras del género.

#### 1.3.1 Luis Vaisman

El profesor Vaisman, en su artículo “En torno a la ciencia ficción: propuesta para la descripción de un género histórico” (1985) nos entrega una definición que podría situarse en una posición intermedia entre las entregadas por Darko Suvin y Carl Malmgren, que trabajaremos más adelante. Esta definición no es tan estricta en relación a la exactitud de los hechos científicos, y además aclara las distancias entre la CF y géneros con los que habitualmente es confundida, como la fantasía.

Vaisman presenta a la CF como un tipo de relato que traspasa lo literario y sus soportes verbales:

“El relato de CF se caracterizará entonces por exponer un tipo de historias que, tomando como punto de partida un(os) hech(os) científico(s), se desarrollarán como develación narrativo-descriptiva sistemática de las consecuencias lógicas que dichos hechos podrán tener para el futuro de la humanidad.” (1985: 10)

Estos hechos no deben contradecir lo que el público estima como la realidad científica (de la época en que se escribe); y pueden referirse a cualquiera de las ciencias.

Generalmente, las consideraciones erróneas que el público tiene sobre la CF se basan en la errada relevancia que se le dan a sus elementos secundarios. De acuerdo a esto, Vaisman afirma que tales aspectos secundarios pueden desprenderse del núcleo definitorio de la CF, pero no pueden aparecer de manera independiente por sí mismos. Tal núcleo se formula en base a tres componentes estructurales interconectados entre sí:

“[La] estructura semántico-sintáctico-pragmática nuclear está constituida por un(os) hecho(s) científico-tecnológico(s) vigentes en la época de la situación de producción

(elemento semántico) de donde de donde se derivan cronológico-causalmente –en forma de relato– sus consecuencias (elemento sintáctico) para promover en el lector virtual el efecto de realidad probable (elemento pragmático) del mundo –necesariamente futuro– resultante.” (1985: 12)

Estas pautas sostienen el efecto realista: el lector debe creer, y el autor se empeña en que así sea, que su mundo puede llegar a convertirse en el mundo del relato, pues tal mundo se rige por la lógica científica de su realidad. El lector siente una familiaridad con tal mundo a pesar de no ser el suyo, pues su verosímil es “el de lo *probable*, medido por las condiciones de factibilidad futuras tal como ellas existen en el sistema de expectativas del lector acerca de su propio mundo real” (1985: 15).<sup>4</sup>

### 1.3.2 Darko Suvin

La definición de Suvin, tomada de su *Metamorfosis de la Ciencia Ficción* (1984), es bastante estricta al considerar como parte del género solamente a aquellas obras en las que los datos científicos presentados no contravienen ninguna de las leyes de la ciencia de su época de producción, siendo fundamental la precisión en los hechos científicos.

Su reflexión se basa en una premisa determinante y excluyente: la ciencia ficción se diferencia por “el dominio o la hegemonía narrativa de un “novum” (novedad, innovación) validado mediante la lógica cognoscitiva” (1984: 94), que define como “un fenómeno o una relación totalizadora que se desvía de la norma de realidad del autor o lector implícito (ibídem: 95)”. Es imposible separar el *novum* de la ciencia, ya que ésta es el “horizonte limitador de la CF, su motivación iniciadora y dinamizadora” (ibídem: 98). Por lo tanto, lo que escapa del ámbito científico no es pertinente a este género. De esta manera, Suvin excluye de la CF a cualquier obra cuyo *novum* no esté cognoscitivamente validado,

---

<sup>4</sup> Es también importante para la definición que da el profesor Vaisman la relación entre la CF y el realismo. Según él, la CF funciona según el verosímil realista, ya que es un género masivo. Además, la lógica del discurso de la CF es la de la ciencia histórica, ya que “La CF crea en el lector, a diferencia de la literatura fantástica, la ilusión que se está leyendo acerca de la realidad, pero que se encuentra en el lector separado de ella sólo en términos temporales. Y ¿qué otra cosa hace el discurso histórico, fuera de distanciar al lector en el sentido temporal inverso?” (Vaisman, 1985:22).

negando la pertenencia al género a un gran número de obras que van más allá de la ciencia actual y oscilan entre ésta y la fantasía:

“Si bien la credibilidad de la CF no depende de la explicación razonada dada a un relato en lo particular, el significado de toda la situación ideada en él depende, en última instancia, de que “la realidad a la cual desplaza, y por lo tanto interpreta,” sólo sea interpretable con base en el horizonte científico o cognoscitivo” (1984: 99).

Por otro lado, para Suvin el valor cognoscitivo de la CF está “en su referencia analógica al presente del autor, y no en predicción alguna, sea parcial o global” (1984: 111), con lo que descarta la idea de las obras de ciencia ficción como una simple extrapolación del presente actual. Siguiendo esta reflexión, Suvin propone considerar a la CF como un tipo de relato histórico imaginativo, en donde todas las conclusiones que se logran desprender del *novum* se constituyen como un modo indirecto de comentar el contexto del autor. De tal manera la CF es importante, pues incluso aunque proponga una huida de tal contexto, “ese escape es un punto de mira mejor, desde el cual captar las relaciones humanas que rodean al autor” (1984:118).

### 1.3.3 Carl D. Malmgren

La definición que Malmgren entrega en su estudio *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction* (1991) resulta bastante menos estricta que la de Suvin. Incluye dentro de su marco no sólo la ciencia ficción dura, sino también a casos “contaminados” por elementos externos a la CF, que Suvin catalogaba como marginales. Malmgren se centra en la construcción de los mundos, más que en el contenido de la historia, al momento de definir el género: “The genre of science fiction must be defined by its unique fictional world or worlds, a truth that many readers of SF come to intuitively: SF can be defined by its peculiarly “science-fictional” worlds” (1991:2)<sup>5</sup>. En consecuencia, Malmgren se dedica

---

<sup>5</sup> “El género de ciencia ficción debe ser definido por su mundo o mundos de ficción únicos, una verdad a la que llegan intuitivamente muchos lectores de CF: la ciencia ficción puede ser definida por sus peculiares mundos ‘científico-ficcionales’”

a analizar los componentes de los mundos ficticios, para determinar cuáles son las transformaciones que tales componentes presentan en la CF:

“The genre is thus characterized by a fictional world whose system of actants and topoi contains at least one factor of estrangement from the basic narrative world of the author, and by a discourse which naturalizes that factor by rooting it in a scientific episteme. The factor of estrangement or *novum* at once defines the genre and determines the range of aesthetic and cognitive functions that it is able to serve” (1991:10)<sup>6</sup>.

Malmgren menciona que los mundos ficticios consisten en “a set of actants who exist continuously in an implicit or particularized topos” (1991:16)<sup>7</sup>. En la dimensión del topos se incluye el orden social, la topografía y las leyes naturales, de este modo, el mundo está conformado por cuatro sistemas interconectados e interdependientes. En el caso de la CF, el *novum* puede ser aplicado a cualquiera de estos sistemas; esto lo usa Malmgren para clasificar las obras.

La particularidad en *Worlds Apart* recae en la preocupación por una forma de ciencia ficción impura que el autor denomina “science fantasy”, que nace de la integración de un *novum* en el sistema las leyes naturales. “Science fantasy is predicated upon an estrangement of the “laws” upon which an SF world rests, upon the reversal of natural law or the contravention of the scientific epistemology” (1991: 139)<sup>8</sup>. La lógica del género sigue operando pues los componentes que resultan sobrenaturales, extraños o no empíricos son naturalizados a pesar de sobrepasar algunas convenciones. En consecuencia, Malmgren exalta la capacidad que tiene la CF al poseer “a deep structure that unites in some way scientific necessity and imaginative freedom” (ibídem 10)<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> “Por lo tanto, el género es caracterizado por un mundo ficticio cuyo sistema de actantes y topoi contiene al menos un factor de distanciamiento respecto al mundo narrativo básico del autor, y por un discurso que naturaliza ese factor al enraizarlo en un epistema científico. El factor de distanciamiento o *novum* a la vez define el género y determina el rango estético y las funciones cognitivas que puede servir”

<sup>7</sup> “un conjunto de actantes que existen continuamente en un topos implícito o particularizado”

<sup>8</sup> “La ciencia fantasía se fundamenta en un extrañamiento respecto de las “leyes” sobre las que un mundo de la CF se apoya, en la reversión de una ley natural o en la violación de la epistemología científica.”

<sup>9</sup> “Una profunda estructura que de alguna manera une necesidad científica y libertad imaginativa”.

## 1.4 Historia de la ciencia ficción

Nuestra postura al momento de señalar una historia para el género es seguir la postura del profesor Vaisman y tomar como punto de partida el momento en que Hugo Gernsback publica la primera edición de la revista *Amazing Stories* en el año 1926, donde selecciona determinados textos del género que llama “cientificción”. Es aquí cuando la CF adquiere conciencia de género, es decir, un nombre y definición propia, además de sus antecedentes: Edgar Allan Poe, Julio Verne y Herbert George Wells (Vaisman, 1985: 9). En base a esto, consideramos cinco etapas en la historia de la CF, que describiremos a continuación.

### 1.4.1 Hugo Gernsback y las Pulps: nacimiento de un nuevo género

Como hemos dicho, creemos que el origen de la CF como género plenamente diferenciado tiene lugar en 1926 con Hugo Gernsback y su revista *Amazing Stories*. En aquellos años, Norteamérica aún no contaba con una literatura nacional muy definida y el público lector tenía capacidades más bien rudimentarias:

“Estos lectores compraban novelillas baratas del Oeste, relatos de aventuras de diversa especie, cualquier cosa en fin que pudiera satisfacer su ansia primaria de ficción. Parte de esta demanda la cubrieron unas revistas impresas en papel barato (*pulp*). Al mismo tiempo, los jóvenes norteamericanos de mediana cultura estaban deseosos de aprender cosas sobre la ciencia y la tecnología.” (Rabkin y Scholes, 1977:46)

En tal contexto, Gernsback fomenta el creciente interés por la ciencia en un formato popular de lectura: las *pulps*. “Gernsback’s *Amazing*, was the first not only to limit its fictional contents to stories of scientific extrapolation and outer-space adventure but also to attempt to define the genre which the editor initially called ‘scientifiction’, but began to refer to as ‘science fiction’ by 1929” (Cambridge, 2003: 33)<sup>10</sup>. En un periodo en que la tecnología y la ciencia comienzan a tomar mucha importancia por sus avances y a su vez a

---

<sup>10</sup> “*Amazing* de Gernsback, fue la primera no sólo en limitar sus contenidos ficticios a historias de extrapolación científica y aventuras del espacio exterior, sino también en tratar de definir el género, el cual el editor llamó inicialmente “cientificción”, pero comenzaron a referirse a él como “ciencia ficción” en 1929.

crear muchas interrogantes sobre las consecuencias de tales progresos, surge la necesidad de plantear estas preguntas en historias especulativas sobre el futuro.

Gracias a la aparición de *Amazing Stories*, la CF se origina como fenómeno editorial. Ésta y todas las revistas que le siguen, se dedican a seleccionar, editar y publicar lo que, según cada una, era parte del género. La ciencia ficción “es nueva como autoconciencia genérica que explicita ahora programáticamente sus rasgos definitorios, proponiéndose además y desde la partida como una forma literaria de consumo masivo” (Vaisman, 1985:10). Nace así, además, su consideración como subliteratura, al margen del mainstream o literatura principal.

Por otro lado, una de las particularidades de las *pulps* era la sección de discusiones que estas incluían. “Fue el comienzo de lo que llegaría a convertirse en el sistema de realimentación literaria más elaborado y eficaz inventado desde los tiempos de la poesía épica oral” (Rabkin y Scholes, 1977: 50). Esta dinámica constituiría los primeros intentos de originar una teoría crítica específica de la ciencia ficción.

Si bien desde un principio Gernsback señala los relatos que serían parte de la llamada “cientificción” como aquellos “del tipo de los de Julio Verne, H. G. Wells y Edgar Allan Poe: una novela encantadora mezclada con hechos científicos y visiones proféticas” (citado en Rabkin y Scholes, 1977:48) los escritos que se incluyen en las revistas distan mucho de la calidad literaria propia de sus antecedentes. Principalmente, los relatos de las *pulps* utilizaban la misma fórmula y estructura, donde el tratamiento de los personajes y de la historia era más bien superficial, privilegiando el efecto de entretenimiento originado por las aventuras que en ellas se presentaban. “The three basic plots of sf in the 1930s were the invasion story, the exploration story/first-contact story, and the invention story”<sup>11</sup> (*Routledge*, 2009:54).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “Los tres argumentos básicos de la CF en los años ‘30 eran la historia de invasión, la historia de exploración/primer contacto y la historia de invención.”

<sup>12</sup> Por otro lado, muchas de estas *pulps* también incluían relatos de fantasía, ya que no existía una distinción clara de los límites del género.

Además de *Amazing Stories*, nuevas *pulps* comienzan a aparecer; *Wonder Stories* (1929), *Astounding Stories* (1930), *Atonishing Stories* (1931), *Marvel Science Stories* (1938), *Startling Stories* (1939), etc. Pero si bien las *pulps* solían repetir las mismas estructuras, como revisaremos posteriormente, una importante innovación para la CF surge cuando John W. Campbell, Jr. entra en escena.

#### 1.4.2 Prehistoria: antecedentes de la ciencia ficción.

Diferentes críticos y estudiosos de la CF rastrean autores y obras que identifican como antecedentes del género, pues en ellos se encuentran potencialmente muchas de las características que más adelante definirían a la ciencia ficción. En este apartado dejaremos de lado una historia lineal para dar cuenta de algunos de ellos, y en el siguiente retornaremos a la etapa de la CF que sigue a las *pulps*: la “edad de oro”.

Una de las posturas que indican antecedentes muy tempranos para el género de la ciencia ficción es la sostenida por Adam Roberts en el *Routledge Companion...*, donde aboga por una consideración de la CF como un modelo cultural de relativa antigüedad y ve sus inicios en la revolución copernicana, entendiendo que la ciencia ficción comenzaría al mismo tiempo que la ciencia. En consonancia con ese razonamiento, se verían orígenes prematuros de la CF en la novela utópica, específicamente en la fantasía utópica, con obras como *New Atlantis* de Francis Bacon (1617-1627).

Varios historiadores del género ven su origen siglos más tarde con *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Rabkin y Scholes defienden esta postura, señalando que “[Shelley] cambió su realidad sencillamente proyectando un resultado científico que pudiera lograrse algún día en su propia época histórica. Introdujo en su mundo un elemento de un futuro posible, y con ello transformó para siempre las posibilidades de la literatura” (1977: 17).

Otro de los antecedentes del género es Edgar Allan Poe, considerado por Hugo Gernsback, de quien hablaremos más adelante, como uno de los padres de la “cientificción”, junto a Verne y a Wells. Varios de los cuentos de Poe, como “The

Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall” (1835) tienen elementos que más tarde pasarían a ser fundamentales en el género.

La importancia de Julio Verne es destacable en el desarrollo de la extrapolación como mecanismo del género: “The essence of Verne’s method was the carefully constrained extrapolation of contemporary technology, and he became famous for the application of hypothetical locomotive technologies to laborious exploration and leisurely tourism” (*Cambridge*, 2003:20)<sup>13</sup>.

Por último, H. G. Wells, otro de los padres del género, realizó un aporte considerable al mismo al abrir el tiempo y el espacio para su exploración: “Wells’s time machine became the first of a series of facilitating devices that opened up the farther reaches of time and space to a kind of rational enquiry that had previously been severely handicapped by its reliance on obsolete narrative frameworks” (ibídem, 24)<sup>14</sup>.

### 1.4.3 La época de oro de la ciencia ficción

Cuando en el año 1937, John W. Campbell Jr. asume como editor de la revista *Astounding Stories* y la renombra *Astounding Science-Fiction* comienza una nueva etapa tanto en la era de las *pulps* como en la historia del género:

“Capitaneada por Campbell, la ciencia ficción norteamericana se hizo más reflexiva, más especulativa y mucho más eficaz en cuanto literatura, sin perder su sentido de lo maravilloso ni su atracción popular. Y esto justifica un poco el que la primera década del *Astounding* de Campbell se le suela llamar «la edad de oro»”.  
(Scholes y Rabkin, 1977: 53)

Campbell buscó autores que estuvieran acorde a su visión seria de la ciencia ficción y así descubrió a quienes serían grandes figuras del género: A. E. van Vogt, Robert A. Heinlein, Isaac Asimov, Theodore Sturgeon, entre otros.

---

<sup>13</sup> “La esencia del método de Verne fue la extrapolación cuidadosamente restringida de tecnología contemporánea, haciéndose famoso por la aplicación de tecnologías de locomotora hipotética hasta la exploración laboriosa del turismo sin prisas”.

<sup>14</sup> “La máquina del tiempo de Wells se convirtió en el primero de una serie de dispositivos facilitadores, que pusieron al alcance las partes más alejadas del tiempo y el espacio para un tipo de investigación racional, que previamente había sido perjudicada gravemente por su dependencia a marcos narrativos obsoletos.”

En consecuencia, el nivel de sofisticación de las historias evolucionó. “A major innovation in magazine fiction from the 1940s on was the imagined application of experimental method and technological innovation not to physical problems but to fundamental questions about society and the mind” (*Cambridge*, 2003: 39)<sup>15</sup>. Se produjo una apertura a nuevos temas relacionados con las dinámicas sociales de manera que los relatos fueron más allá de la simple aventura.

En la década de los '50, autores “externos” al género comienzan a utilizar recursos de la ciencia ficción. Esos escritores, al no ser parte del círculo del género, no se ven determinados por modelos previos, aportando nuevas ideas y enfoques. Tal es el caso, por ejemplo de George Orwell con *1984*.

En los 60s, la era de las *pulps* llega a su término y el género sufre un progresivo traslado desde la revista hacia el formato del libro.

#### 1.4.4 New Wave

Desde 1960, nuevos grupos de escritores generan una sofisticación de los modelos narrativos, rompiendo con las anteriores fórmulas acrílicas de la ciencia ficción. “The emergent movement, a reaction against genre exhaustion but never quite formalized and often repudiated by its major exemplars, came to be known as the New Wave” (*Cambridge*, 2003: 49)<sup>16</sup>.

Una de las grandes preocupaciones del movimiento fue el posicionamiento cultural de la CF, promoviendo una mayor visibilidad y respetabilidad del género, no sólo como literatura escrita, sino también en lenguajes visuales. De tal manera, aparecen los primeros *bestsellers*, tales como *Stranger in a Strange Land* de Robert A. Heinlein (1961) y *Dune* de Frank Herbert (1965), series de televisión como *Star Trek* (1966-9) e incluso manifestaciones de la CF en el cine: *Star Wars* de George Lucas (1977) y *Close Encounters*

---

<sup>15</sup> “Una innovación importante en la revista de ficción desde los años ‘40 en adelante, fue la aplicación imaginaria de un método experimental y la innovación tecnológica no a problemas físicos, sino a cuestiones fundamentales sobre la sociedad y la mente”.

<sup>16</sup> “El movimiento emergente, una reacción contra el agotamiento del género, nunca formalizado y a menudo repudiado por sus grandes ejemplos, llegó a ser conocido como la Nueva Ola.”

*of the Third Kind* de Steven Spielberg (1977). Por otro lado, esta sofisticación de del género promovió su incursión en la academia: *The Science Fiction Research Association* fue fundada en 1970, y los poco más tarde los diarios académicos *Foundation* (1972-) y *Science Fiction Studies* (1973-). Así, lo que comenzó como discusiones de fanáticos en las *pulps* alcanzó medios más orgánicos.

En cuanto a las temáticas también se promueve una mayor experimentación: las obras eran “radical in style and content, often explicit in terms of language and sexual references, and more concerned with “inner” than outer space” (*Routledge*, 2009: 103)<sup>17</sup>. Otro cambio se produce como consecuencia de la popularización del formato *paperback* como medio de publicación de las obras, lo que implica que los escritores del género no debían provenir necesariamente del *fandom* como era usual en la era de las *pulps*: “Most new writers had not “come up through the ranks” as fans, and many had literary, rather than technical or scientific, college backgrounds” (ibídem, 2009:106)<sup>18</sup>. A pesar de la emergencia de nuevas figuras, antiguos autores como Sturgeon seguían vigentes.

Otro de los cambios que el *new wave* trajo fue la creciente visibilidad de las mujeres como escritoras de CF: Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, James Tiptree Jr. (Alice Bradley Sheldon) fueron algunas de las nuevas figuras: “rather than rejecting sf’s tools and tropes, feminist writers in particular reconceptualized the newly contested sf megatext as a space for alternative ways of thinking about gender, sexuality, and, less often, race” (*Routledge*, 2009: 108)<sup>19</sup>.

#### 1.4.5 El Cyberpunk y los '90

En la década de los '80, el público lector de ciencia ficción se expandió en términos etarios y de género, cambiando la antigua visión de la CF como un género dirigido a

---

<sup>17</sup> “Radicales en el estilo y contenido, a menudo explícitas en términos de lenguaje y referencias sexuales y más preocupadas por el espacio “interior” que el exterior.”

<sup>18</sup> “La mayoría de los nuevos escritores no habían “llegado a través de las filas” como fans, y muchos tenían formación universitaria literaria en lugar de técnica o científica ”

<sup>19</sup> “En lugar de rechazar herramientas y tropos de la CF, las escritoras feministas en particular, reconceptualizaron el recientemente impugnado megatexto de la CF, como un espacio para formas alternativas de pensar el género, la sexualidad y, con menos frecuencia, la raza.”

hombres adolescentes. Esto se debe sobre todo a los cambios que tuvo el género, a la inclusión de una mayor cantidad de temas y a su aparición en diversos formatos. Además la gran cantidad de películas de CF que aparecen en esta época presenta al género incluso a un público no lector, el cual ya tendrá nociones básicas de la CF antes de acceder a la literatura. De esta manera, el género expande sus alcances.

Es también durante los '80 que se da un nuevo impulso al género con el surgimiento del *cyberpunk*. Este subgénero, que definiremos más adelante, surgió de un cambio en un aspecto central en la CF: la relación entre ésta y el mundo. Hasta ese entonces, la ciencia ficción era una prolepsis de la tecnología que veíamos en nuestra realidad: Pero en la década de los 80s, y con la expansión del internet y los computadores, se comienza a modificar la idea del mundo real. El mundo futuro que la ciencia ficción mostraba a sus lectores parecía haber alcanzado el mundo real, y el cyberpunk surgió como modo de contestar todas las inquietudes que acompañaron este cambio.

El cyberpunk, subgénero marcado por su fascinación con la tecnología informática, tuvo una influencia notable en la CF en su totalidad:

“The cyberpunks were indeed the biggest thing to hit sf since the New Wave, and they did change the field significantly. Within a very few years, even though Gibson and Sterling were declaring the Movement dead, many of their favorite tropes –the disaffected, inevitably cool computer cowboy hero; the brain-modifying wetware and input jacks; the polluted future dominated by evil corporations– had become the standard coin of the genre, used even by veterans like Pohl and Poul Anderson, who had their roots in the 1940s” (*Routledge*, 2009: 153)<sup>20</sup>.

Pero al llegar a los 90's el panorama en la CF ha cambiado:

“Cyberpunk's once radical motifs has become common coin, the so-called humanists had helped raise literary expectations, and new British writers were talking their turn at transforming the genre. Authors as diverse as Gray, Wolfe, Gibson, Le

---

<sup>20</sup> “Los cyberpunks fueron efectivamente el mayor golpe a la CF desde el New Wave, y cambiaron el campo significativamente. Dentro de muy pocos años, aún cuando Gibson y Sterling declaraban el movimiento muerto, muchos de sus tropos favoritos –el insatisfecho, inevitablemente genial héroe vaquero de computador; los programas modificadores de cerebro y conexiones de entrada; el contaminado futuro dominado por corporaciones malignas– se había vuelto la moneda corriente del género, siendo usado incluso por veteranos como Pohl y Poul Anderson, quienes tenían sus raíces en los '40s”.

Guin, Robinson and Banks had produced a wide range of superb fiction, although old-fashioned work not all that noticeably different from the pulps was still seeing print and finding an audience. As always, new dinosaurs and new avant-garde were already in the making” (*Routledge*, 2009: 161)<sup>21</sup>

Es entonces cuando vemos el surgimiento de autores como Ted Chiang y China Miéville, quienes logran sobrepasar los límites del género mezclándolo con otros, haciendo que éste avance más allá de lo que los creadores pudieran haber pensado alguna vez. “Almost certainly, these two writers, and their colleagues, will continue to explore the fissiparous hot zones that still divide one genre of the fantastic from another”(Cambridge, 2003: 77)<sup>22</sup>, así, surge en la CF una corriente donde el género se acerca cada vez más a la fantasía, “contaminándose” con la misma.

Esta es una de las razones que aporta al siempre presente discurso que proclama la muerte de la ciencia ficción –por agotamiento de temas, por la restricciones de la industria editorial, o por su disolución en otros géneros–, pero lo cierto es que el género se las arregla para reinventarse constantemente y seguir explotando, aún hasta nuestros días, sus capacidades críticas.

### 1.5 Ciencia Ficción y literatura: desde género masivo a literatura *mainstream*

Vimos en apartados anteriores que la CF se concibió en su origen como un fenómeno editorial, partiendo desde las *pulps* y desde allí extendiéndose a diferentes formatos. Esto señala su estrecha relación con el mundo editorial y el mercado por el que se rige:

---

<sup>21</sup> “Los alguna vez radicales motivos del cyberpunk se habían vuelto moneda corriente, los llamados humanistas habían ayudado a levantar las expectativas literarias, y los nuevos autores ingleses estaban tomando su turno en transformar el género. Autores tan diversos como Gray, Wolfe, Gibson, Le Guin, Robinson y Banks habían producido una amplia variedad de estupenda ficción, aunque obras a la antigua, no tan diferentes a las pulps, aún eran publicadas y encontraban un público. Como siempre, nuevos dinosaurios y nuevos pioneros estaban surgiendo”.

<sup>22</sup> “Casi con toda seguridad, estos dos escritores y sus colegas, seguirán explorando las zonas divisorias que siguen separando un género fantástico de otro”

“The editors of sf magazines played a crucial role in helping to shape what became a kind of consensus canon of classic stories— a canon further refined by a subsequent generation of anthologists. Still later, as a sf moved increasingly towards the novel as a dominant form and gained a stronger foothold in commercial book publishing, editors working for publishing houses continued to shape the direction of the field” (*Cambridge*, 2003: 97)<sup>23</sup>.

El trabajo realizado por las editoriales incluso ha tenido influencia en la dificultad para determinar qué es la ciencia ficción, haciendo que la definición dependa de las estrategias de mercado. De cierta manera, esta fuerte influencia que el mercado editorial tiene sobre la CF desde su origen ha sido uno de los principales aspectos que ha dificultado la consideración del género más allá de la literatura masiva y de evasión. Sin embargo, la labor editorial no puede examinarse solamente de manera negativa: hay editores y editoriales que en sus inicios ayudaron a definir los aspectos esenciales de la CF y a llevarla a estados más maduros y complejos. Tal fue el caso de relevantes editores como John Campbell y otros tantos que se ha dedicado a descubrir a nuevos escritores y talentos, acercando a la CF a una consideración seria. Como dice Gary Wolfe:

“Although an argument might reasonably be made that much of sf’s persistently marginal status in the literary arena is the result of editorial exigency or stubbornness during the fields formative years, it is almost certain that the field could not have evolved to its modern level of complexity and variety without the energetic and persistent advocacy of its best editors” (*Cambridge*, 2003:109)<sup>24</sup>.

Pero aún cuando la CF es un género masivo y tan ligado a la industria editorial, lo cierto es que con el paso de los años ha logrado posicionarse cada vez más dentro del *mainstream* literario.

---

<sup>23</sup> “Los editores de las revistas de CF tuvieron un papel crucial en dar forma a lo que se volvió un tipo de canon por consenso de historias clásicas— un canon que fue perfeccionado por una generación subsiguiente de antologistas. Incluso más adelante, mientras la CF se movía cada vez más hacia la novela como forma dominante, consiguiendo un mayor asidero en la publicación comercial de libros, los editores que trabajaban para las editoriales continuaron dando forma a la senda del género”.

<sup>24</sup> “Si bien quizás se puede, razonablemente, argumentar que gran parte del estatus persistentemente marginal de la CF en la arena literaria es resultado de la exigencia editorial o de la terquedad durante los años formativos del género, es casi seguro que el género no podría haber evolucionado al nivel actual de complejidad y variedad sin la defensa enérgica y persistente de sus mejores editores”.

La relación de la CF con la literatura *mainstream* ha sido turbulenta. Si bien en cierto momento esta última comenzó a utilizar elementos propios de la literatura de ciencia ficción, estos intentos no fueron en un principio bien vistos por la crítica, ni por los mismos autores. Sin embargo, por lo que podemos observar ahora, esta distancia se ha ido superando e incluso en países como Estados Unidos e Inglaterra ya se estudia la ciencia ficción formalmente en las universidades, mientras que un gran número de autores relativos de la literatura seria se han ido integrando a la esfera del género o han escrito novelas de CF tomándola como otra posibilidad más dentro de la literatura, dándole el mismo estatus que a otros géneros.

A pesar de todo el avance que se ha dado para la incorporación de la CF al *mainstream* literario y al estudio académico de la literatura, y aún cuando existen novelas de indiscutible complejidad dentro del círculo de la CF, la academia sigue mostrando cierta resistencia cada vez que se propone un estudio serio de este género, resistencia que se delata más bien como un prejuicio que no responde a la realidad actual del género. Es así que aún hay camino por recorrer si se quiere llegar a una incorporación total de la CF al *mainstream* de la literatura.

## 1.6 Subgéneros

A continuación nos detendremos a hablar de algunos de los subgéneros más importantes que pueden dar una idea de lo que es la CF y de los múltiples temas de los que se hace cargo. Existen muchos subgéneros más, pero consideramos que éstos ilustran de forma adecuada, tanto lo que fue planteado a lo largo del curso, como lo que escogimos desarrollar en nuestros trabajos personales.

### 1.6.1 Ciencia ficción dura / Ciencia ficción blanda

La ciencia ficción dura es el subgénero que está más orientado a la veracidad científica, y toma su nombre de centrarse específicamente en las ciencias llamadas “duras”: la física, la química, la astronomía, etc.

“Most simply characterized as ‘getting the science right’, hard sf seeks to avoid contradicting the contemporary state of scientific knowledge, something never completely realized. (...) Hard sf ties much of its credibility to scientific rules and probability, enough that some readers define it simply as ‘hard’ to read” (*Routledge*, 2009:494)<sup>25</sup>.

Ejemplos de esta variedad son *Cita con Rama* (1973) de Arthur C. Clarke, o la película *Interstellar*, de Christopher Nolan (2014).

En oposición a la ciencia ficción dura se encuentra la llamada ciencia ficción “blanda”. Esta puede compartir todos los rasgos formales que la primera, pero, tal como lo dice su nombre, toma como base aquellas ciencias llamadas blandas, como la psicología, sociología, antropología, etc. Como ejemplos tenemos: *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, *Solaris* (1961) de Stanislaw Lem (y su adaptación al cine por Andrei Tarkovsky) y *Pórtico* (1977) de Frederik Pohl.

### 1.6.2 Ópera espacial

La ópera espacial es uno de los subgéneros más conocidos por el público en general, al ser frecuentemente representada en las películas de Hollywood. Este subgénero se asocia a la aventura y fue especialmente explotado en la época de las *pulps*. “Like the nautical fiction from which it borrows terminology and tropes, space opera depicts journeys through uncharted realms in vessels bringing humans into contact with the mysterious stuff separating their safe harbours” (*Cambridge*, 2003:197)<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> “Más simplemente caracterizado como ‘tener la ciencia correcta’, la CF dura busca evitar contradecir el estado contemporáneo del conocimiento científico, algo nunca realizado completamente. (...) La CF dura saca la mayor parte de su credibilidad a reglas científicas y a probabilidades, esto es suficiente para que algunos lectores la definan simplemente como difícil de leer”

<sup>26</sup> “Al igual que la ficción náutica de la cual toma prestado su terminología y tropos, la ópera espacial representa viajes a través de reinos inexplorados en navíos que llevan a los humanos a tener contacto con las cosas misteriosas, distanciándolos de sus puertos seguros”

La popularidad de la *space opera* ha llevado a que el grueso público identifique a este subgénero de manera errónea como el defensor de la CF. Pero no todos los mundos ambientados en el espacio exterior o que integren naves espaciales son parte de la ópera espacial:

“Not all fictions involving space travel, conflict, huge vistas, and Big Dumb Objects are space opera, which is committed to action and adventure, focused upon the heroic, and frequently takes a series or serial form which allows for either a sense of escalation or constant variations on a comparatively narrow set of themes” (*Cambridge*, 2003: 505)<sup>27</sup>.

A pesar de que la *space opera* frecuentemente sea señalada como una reutilización constante de una misma estructura básica, es posible un tratamiento del subgénero que esté alejado de la simple aventura. Un ejemplo de esto es la novela *Fundación* (1951) de Isaac Asimov. Por otro lado, también contamos con la famosa serie de televisión *Star Trek* como representante del género en el medio audiovisual.

### 1.6.3 Distopía

“Dystopia, the negative utopia, is a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which the reader lived (...) (it) draws on the more detailed systemic accounts of utopian narratives by way of an inversion that focuses on the terrors rather than the hopes of history” (*Routledge*, 2009:473)<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> “No todas las historias que involucran viajes en el espacio, grandes vistas y objetos extraños son ópera espacial, esta última está comprometida con la acción y la aventura, enfocada en lo heroico, y frecuentemente tiene forma de serie, lo que permite, ya sea un sentido de superación o constantes variaciones en un conjunto relativamente estrecho de temas”

<sup>28</sup> “La distopía, la utopía negativa, es una sociedad que no existe, descrita con detalle y usualmente localizada en un tiempo y espacio que el autor pretende mostrar a un lector contemporáneo como peor que la sociedad en la que aquel lector vive (...) se basa en las más detalladas y sistémicas narrativas utópicas, pero invirtiéndolas, concentrándose así en los terrores de la historia más que en las esperanzas”

La distopía se caracteriza entonces por presentar una sociedad negativa que muchas veces actúa como advertencia al lector, haciéndole notar los peligros que podría tener el desarrollo de su sociedad de seguir por el camino que el autor estima que lleva.

Contamos con múltiples ejemplos: *1984* (1949) de George Orwell y *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley (aunque ninguno de los dos gustaba ser asociado a la CF). Están también *The Space Merchants* (1953) de Frederik Pohl y C. M. Kornbluth y *La Naranja Mecánica* de Anthony Burgess (1962), llevada posteriormente al cine por Stanley Kubrick (1971), además de otras películas: *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Goddard, *Brazil* (1985) y *12 monos* (1995); ambas de Terry Gilliam.

#### 1.6.4 Sexualidades alternativas

De las múltiples posibilidades que la CF brinda, la exploración de la sexualidad es una de ellas. No obstante, la representación de la sexualidad siempre ha estado ligada a tabúes y estereotipos sociales, los cuales se ven plasmados también en la CF, sobre todo al ser ésta dirigida a un público eminentemente masculino (en la primera etapa del género).

La gran explotación de este subgénero se produjo desde la década de los 60s tomando fuerza en los 70s, cuando la CF dejó de mostrar simplemente los supuestos masculinos sobre el sexo, y las mujeres, como escritoras emergentes de CF, se apropiaron de las sexualidades alternativas para una representación de su género desde una merecida perspectiva femenina.

De esta manera, se da lugar a un nuevo tipo de CF “that consciously judges the sexual prejudices of our own society by imagining societies with quite different sexual expectations” (Nicholls, 2012)<sup>29</sup>. En consecuencia, en este subgénero se instalan sexualidades al margen de lo considerado “normal”. Desde allí puede producirse una apertura a temas considerados comúnmente controversiales. Por otro lado, no sólo las

---

<sup>29</sup> “Que juzga conscientemente los prejuicios sexuales de nuestra propia sociedad al imaginar sociedades con expectativas sexuales completamente diferentes.”

feministas han hecho un gran uso de las sexualidades alternativas, posteriormente, la teoría queer ha hecho su acercamiento a la CF valiéndose también de este subgénero.

“The very nature of sf, however, in which societies with cultures and appearances different from our own can be readily imagined, makes it an excellent medium for asking hard questions about our own sexual prejudices. By the 1980s, the conservative sexual bigotry of sf had largely given way to a radical exploration of alternative sexual possibilities” (Nicholls, 2012)<sup>30</sup>

Ejemplos son: *La Mano Izquierda de la Oscuridad* (1969) de Ursula K. Le Guin y la trilogía *Xenogénesis* de Octavia Butler: *Amanecer* (1987), *Ritos de madurez* (1988) e *Imago* (1989).

### 1.6.5 Historia alternativa

La historia alternativa es un subgénero que se caracteriza por modificar conscientemente un hecho histórico conocido, de lo que resulta un evidente cambio en la historia:

“The alternate history (...) is that branch of nonrealistic literature that concerns itself with history turning out differently than we know to be the case (...) a historical moment is altered and the author explores the consequences of this divergence. The alternate history asks questions about time, linearity, determinism, and the implicit link between past and present. It considers the individual’s role in making history, and it foregrounds the constructedness and narrativity of history” (Routledge, 2009:453)<sup>31</sup>.

Este género se diferencia de la novela histórica, ya que la novela histórica presenta el mundo tal como es históricamente, siempre dando el contexto de forma fiel para dar

---

<sup>30</sup> “La propia naturaleza de la CF, en la que sociedades con culturas y apariencias que difieren de las nuestras pueden ser realmente imaginadas, la hace un excelente medio para hacer preguntas difíciles acerca de nuestros propios prejuicios sexuales. Por los 80, la intolerancia sexual conservadora de la CF había desaparecido en gran parte para dar paso a una exploración radical de posibilidades sexuales alternativas”.

<sup>31</sup> “La historia alternativa (...) es esa rama de la literatura no realista que se ocupa en cómo la historia resultaría distinta de la que conocemos (...) un momento histórico es alterado y el autor explora las consecuencias de esta divergencia. La historia alterna hace preguntas sobre el tiempo, la linealidad, el determinismo y el vínculo implícito entre el pasado y el presente. Se considera el rol individual en la creación de la historia, y pone en primer plano la constructividad y narratividad de la historia”

verosimilitud. En cambio, en la historia alternativa, se transforma un elemento clave en la historia de la humanidad, generando que esta siga por un camino distinto al que tomó en los hechos.

Como ejemplos tenemos: *Pavana* (1968) de Keith Roberts, *El sueño de hierro* (1972) de Norman Spinrad, *La máquina diferencial* (1990) de William Gibson y Bruce Sterling, *11/22/63* (2011) de Stephen King, entre otros.

### 1.6.6 Cyberpunk

Cyberpunk nació como un término acuñado por Bruce Bethke para denominar aquellas historias que trataban sobre la explosión de la información ocurrida desde los 80s. *Neuromancer* (1984), de William Gibson, es considerada la primera novela de este nuevo subgénero, el cual contó con una suerte de manifiesto en *Mirror Shades* (una antología de cuentos realizada por Bruce Sterling), donde se nos presentan sus características principales:

“Certain central themes spring up repeatedly in cyberpunk. The theme of body invasion: prosthetic limbs, implanted circuitry, cosmetic surgery, genetic alteration. The even more powerful theme of mind invasion: brain-computer interfaces, artificial intelligence, neurochemistry-techniques radically redefining the nature of humanity, the nature of the self.

As Norman Spinrad pointed out in his essay on cyberpunk, many drugs, like rock and roll, are definitive high-tech products. [...] It is not for nothing that Timothy Leary proclaimed personal computer's "the LSD of the 1980s"—these are both technologies of frighteningly radical potential. And, as such, they are constant points of reference for cyberpunk” (Sterling, 1988, xiii)<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> “Ciertos temas centrales brotan repetidamente en el cyberpunk. El tema de la invasión corporal: miembros prostéticos, sistemas de circuitos implantados, cirugía cosmética, alteración genética. El aún más poderoso tema de la invasión de la mente: interfaces cerebro-computador, inteligencia artificial, técnicas neuroquímicas que redefinen radicalmente la naturaleza de lo humano, la naturaleza del yo.

Como Norman Spinrad señaló en su ensayo sobre el cyberpunk, muchas drogas, como el *rock and roll*, son productos de alta tecnología [...]. No es por nada que Timothy Leary proclamó los computadores personales “el LSD de los '80 –ambas son tecnologías de un potencial espantosamente radical. Y, como tales, son puntos de referencia constantes para el cyberpunk”.

Este género muestra un interés por la informática y la realidad virtual, haciendo eco de la popularización de los computadores en la década de los '80, cuando apareció el subgénero, y de un interés por el cambio en la relación entre el individuo y la tecnología, que pasó a ser cada vez más importante en la vida cotidiana.

Algunos ejemplos son *Neuromancer* (1984) de William Gibson, *Snow Crash* (1992) de Neal Stephenson, la antología *Mirrorshades*, editada por Bruce Sterling, entre otros.

### 1.6.7 Ciencia Ficción–Fantasía, o Science Fantasy

Como se ha dicho anteriormente, en el comienzo de las *pulps*, podíamos encontrar relatos de ciencia ficción y de fantasía en el mismo lugar, ya que no había una distinción tan estricta. El límite entre la CF y el género fantástico siempre ha sido algo borroso, y es por esta razón que muchas veces podemos encontrar híbridos, a los cuales Malmgren ha denominado *science fantasy*:

“These two genres, SF and fantasy, do have a locus of intersection, science fantasy, an unstable hybrid form combining features from each subgenre (...) a science fantasy world would be one in which the actants or topoi presuppose at least one deliberate and obvious contravention of natural law or empirical fact, but which provides a scientific rationale for the contravention and explicitly ground its discourse in the scientific method and scientific necessity” (1991:141)<sup>33</sup>.

Este subgénero es entonces un híbrido entre la ciencia ficción y la fantasía, que muchas veces incluye elementos de horror, aunque no forma parte de ese género. Tiene algunos temas comunes, como mundos paralelos, otras dimensiones, monstruos, poderes psíquicos, pero no es necesario que se centre en ninguno de ellos para ser parte de este subgénero (Nicholls, 2012). La *science fantasy* resulta ser entonces una categoría para

---

<sup>33</sup> “Estos dos géneros, CF y fantasía, tienen un lugar de intersección, fantasía científica, una forma híbrida e inestable que combina características de cada subgénero (...) Un mundo de fantasía científica sería uno en que los actantes y topoi presuponen al menos una contradicción deliberada y obvia de alguna ley natural o hecho empírico, pero se proveería una explicación racional y científica para la contradicción, poniendo explícitamente su discurso en base al método científico y la necesidad científica”

tratar el tema de la creciente contaminación entre la CF y su género vecino: el género fantástico.

Un claro ejemplo de *science fantasy* es la premiada novela: *Perdido Street Station* (2000) de China Miéville.

## CAPÍTULO II

“La arquitectura de Nueva Crobuzon se mueve desde lo industrial a lo residencial, a lo opulento, al suburbio, a los bajos fondos, a lo aéreo, a lo moderno, a lo antiguo, a lo colorista, a lo monótono, a lo fecundo, a lo yermo... Ya me entiende. No es necesario seguir. Esto es lo que compone el mundo, señorita Lin. Creo que se trata de una dinámica fundamental. Transición. El punto en el que una cosa se torna otra. Es eso lo que la convierte a usted, a la ciudad, al mundo, en lo que son. Y es ese el tema en el que estoy interesado. La zona en la que lo dispar entra a formar parte del todo. La zona híbrida.”

- China Miéville, *Perdido Street station*.

### 2.1 Introducción.

Luego del primer capítulo en que damos cuenta, como grupo, lo que aprendimos durante el curso, es momento de embarcarme en el análisis de una obra en particular. Para entender la razón de mi elección, es necesario tener en cuenta que al momento de llegar al seminario de grado, mi conocimiento sobre la CF<sup>34</sup> era bastante reducido, conocía ciertas obras de mediana calidad, pero más que nada, había visto algunas producciones audiovisuales, como películas, series de televisión, etc. Es por esto que, al comenzar el curso, estaba dispuesta a leer y estudiar distintas obras de subgéneros diversos para encontrar un lugar donde me sintiera cómoda e identificada; esto fue exactamente lo que hicimos durante el seminario, revisar algunas de las películas y novelas que han sido consideradas más representativas dentro del género. Sin embargo, nada llamó tanto mi atención hasta el momento que entró en discusión una novela que poseía rasgos de uno de los géneros que más he leído en mis años de vida: la fantasía. Desde muy pequeña estos mundos fantásticos habían sido parte importante de mi mente, devorando muchos libros,

---

<sup>34</sup> Iniciales de ciencia ficción, utilizadas desde ahora en adelante para denominar dicho género.

tanto buenos como malos, porque nada importaba, mi único requerimiento era explorar lugares nunca vistos o jamás imaginados hasta ese momento.

No era fácil llegar a un libro donde se juntaran estos dos géneros y que de esto resultara algo que fuera serio y complejo, así, gracias al profesor Vaisman, llegó a mis manos *Perdido Street Station*, un libro que cumplía todos estos requerimientos. Pero su análisis no fue fácil de empezar, ya que me encontré con un libro que, dependiendo de la edición, alcanzaba casi ochocientas páginas, en las cuales se desarrollan diversos temas, llegando a conformar un mundo muy complejo y completamente nuevo. Entonces, la pregunta que se formó fue ¿Cómo enfrentarme al análisis de un mundo tan complejo? La respuesta más sencilla fue tomar este libro según la variada influencia que recibe de muchos subgéneros y ver qué elementos formarían parte de cada uno. Sin embargo, tal análisis no me parecía tan complejo como deseaba, es por esto que decidí entrar en la novela desde la perspectiva de la hibridación, la cual está presente en la mayoría de sus componentes, desde su constitución genérica, hasta la conformación de las razas que conviven en esta ciudad.

Para comenzar este análisis, considero importante hablar brevemente sobre el autor y la obra, ya que esto dará la base necesaria para comprender el hilo de la investigación a seguir.

## 2.2 El autor y su obra.

China Miéville es un autor inglés que describe su trabajo como “Weird fiction”, un género que está influenciado por los pulps y los grandes escritores de terror del siglo XX, por lo que muchas veces es considerado parte del grupo denominado “new weird”, géneros en los que me detendré más adelante. Además de esto, ha escrito cómics, trabajos académicos, siendo también un profesor universitario. Es un activista político de izquierda en su país, por lo que en muchos de sus trabajos podemos encontrar este tipo de

pensamiento, pero nunca como un manifiesto, sino como parte de su construcción de mundo, ya que como el mismo ha dicho, no tiene intenciones de ser un escritor político<sup>35</sup>.

*Perdido Street Station* fue publicada en el año 2000 y es la primera de las novelas que se desarrollan en un mundo alternativo llamado Bas-lag, lugar donde la magia y la ciencia<sup>36</sup> se unen para dar un ambiente que podría ser descrito como steampunk<sup>37</sup>.

Luego de ser publicada, esta novela fue nominada a grandes premios dedicados al género de ciencia ficción y a la fantasía, como los premios Nebula y Hugo, además de ser ganadora de un Arthur C. Clarke y un premio británico de Fantasía, entre otros.

PSS<sup>38</sup> es su segunda novela, pero la primera de la serie Bas-Lag, la cual no tiene tanta cohesión en términos de seguir la historia de los mismos personajes, pero sí son parte de un conjunto de narraciones que están ambientadas en el mismo mundo. Esto se debe principalmente a que nos encontramos con una construcción muy compleja, dando espacio a la posibilidad de un desarrollo mucho más profundo, lo que es realizado en trabajos ulteriores, centrándose sobre todo en temas que en esta novela quedan sin tener suficiente protagonismo, como es el caso del levantamiento social. Así, no sólo novelas forman parte de esta serie, sino también algunos cuentos cortos e ilustraciones.

Es difícil hacer un resumen que pueda abarcar a cabalidad una historia como esta, por lo que intentaré dar cuenta de lo que es necesario para entender el análisis que haré posteriormente.

---

<sup>35</sup> “No soy un hombre de izquierda tratando de esconder mi mensaje malvado en el nefasto medio de las novelas de fantasía. Soy un nerd de la ciencia ficción y la fantasía. Amo estas cosas. Y cuando escribo mis novelas, no las escribo para mostrar un punto de vista político. Las escribo porque amo apasionadamente los monstruos, lo extraño (*weird*) y las historias de terror, además de las historias raras y el surrealismo, y lo que quiero hacer es comunicar eso. Pero, porque vengo con una perspectiva política, el mundo que estoy creando está conformado a partir de muchas de las preocupaciones que tengo... lo que quiero decir es: inventé este mundo que creo que es genial y tengo estas grandes historias que contar que ocurren en él, y una de las formas en que creo que hago que esto sea interesante, es pensarlas políticamente. Si tú quieres verlo de esta forma también, es fantástico. Pero si no, ¿no es ese un monstruo genial?” Traducción propia de una entrevista a China Miéville hecha por Lou Anders, presente en la revista *The Believer*, en abril de 2005, para leerla completa consultar la bibliografía.

<sup>36</sup> Esta ciencia sería la perteneciente a la era pre-tecnológica.

<sup>37</sup> Tema que será desarrollado más adelante.

<sup>38</sup> Iniciales de *Perdido Street Station* que serán utilizadas desde ahora para denominar la novela.

La novela trata de un grupo de personajes de distintas razas, quienes son sacados de su cotidianeidad cuando unos monstruos comienzan a asolar la ciudad en la que viven. Aquí no nos encontramos con un grupo de héroes que buscan salvar al mundo, sino un grupo de personajes anti-heroicos con distintas motivaciones, casi todas personales. No se trata de un enfrentamiento entre el bien y el mal donde los malos son castigados y los buenos recompensados, se aleja mucho de las ideas que se le atribuyen a los relatos maravillosos. La ciudad es decadente, las imágenes que se nos van mostrando a través de los ojos de los personajes son oscuras y se van enturbiando mientras una plaga de pesadillas se esparce más y más. El gobierno corrupto, que tiene una relación estrecha con la mafia, nos dan imágenes de la era moderna, y junto a estas, surgen las figuras de la revolución que se está gestando (y que es narrada en el libro siguiente). Es una ciudad con estilo steampunk, en la cual las máquinas a vapor lideran el paisaje, donde existen carrozas guiadas por animales monstruosos y algunas razas (e incluso humanos) son capaces de practicar magia, conocida aquí como taumaturgia.

Esta ciudad está compuesta por distintos barrios que separan a sus habitantes, tiene una red de trenes que los interconecta, siendo la estación de la calle Perdido el lugar donde todas las líneas se juntan, es el punto clave. Esta ciudad está basada en Londres, lugar donde China Miéville crece, ya que también es una ciudad muy dividida y con diversidad racial<sup>39</sup>.

La historia comienza a desarrollarse cuando Yagharek, un hombre pájaro al que le han cortado las alas por castigo a un grave crimen, llega a la ciudad en busca de Isaac, un científico humano que trabaja en su propio laboratorio y que dentro de sus investigaciones tiene algunas poco ortodoxas. Este hombre sería la última esperanza en su búsqueda de volver a volar.

Para llevar a cabo la empresa de devolverle el vuelo, Isaac recolecta toda clase de animales voladores e incluso algunas orugas que cree se convertirán en algún animal alado. Así es como llega a sus manos un espécimen desconocido, un ciempiés multicolor robado desde el ministerio, el cual rehúsa comer todo tipo de comida por lo que casi es dado por

---

<sup>39</sup> Retomaré este tema más a fondo en uno de los capítulos que siguen.

muerto. Pero Isaac se da cuenta de que come una especie de droga alucinógena, que permite entrar y experimentar en los sueños de los demás.

Luego esta oruga se convierte en una especie de polilla negra y enorme que escapa para buscar a otras de su raza, encontrándolas encerradas en establecimientos de la mafia, donde las mantienen para producir esa misma droga que la alimentó. El escape de estas polillas es lo que genera las pesadillas<sup>40</sup>, dejando a su paso a miles de seres en estado vegetal debido a que se alimentan de los sueños y las sustancias del cerebro.

Al mismo tiempo, Lin, la novia Khepri<sup>41</sup> de Isaac, una artista muy importante, es llamada por el señor Motley, líder de la mafia, para que realice una escultura que muestre su peculiar cuerpo, pues su egocentrismo lo lleva a querer perpetuar su imagen, que es la representación viva del ser rehecho, formado por miles de partes de seres distintos.

Estas dos historias se interconectan cuando Motley se entera de que la polilla que liberó a las suyas pertenecía a Isaac y, pensando que lo que buscaba era robarle la fuente de sus ingresos, tortura a Lin para llamar su atención y obligarlo a devolver sus preciadas criaturas. Así, Isaac deberá luchar contra todos estos enemigos para conseguir salvar a su amante y evitar que las polillas vuelvan a caer en manos de la mafia.

La acción en esta novela no comienza inmediatamente ni avanza a gran velocidad, al contrario, es una acción que va sucediendo a través de la mirada de los personajes, mirada que va mostrando todo el escenario que los rodea, dando una vívida imagen de la ciudad y sus habitantes.

El narrador es heterodiegético, no es parte de la historia, sin embargo, cambia constantemente de focalización entre los distintos personajes<sup>42</sup>, lo que permite que se nos presenten las miradas de todas las partes de la acción, dando el espacio para que cuestionemos quiénes son los héroes y quienes los villanos, quien ve la corrupción y quien

---

<sup>40</sup> Esto se debe a que las polillas se alimentan de sustancias cerebrales, por lo que su excremento también posee cualidades mentales, por lo que mientras que vuelan por los cielos de la ciudad, van soltando este residuo que provoca pesadillas en todos los que tienen contacto con él.

<sup>41</sup> Esta es una de las muchas razas que cohabitan Nueva Crobuzon. Las mujeres de esta especie tienen cuerpo de mujer y cabeza de insecto.

<sup>42</sup> Esta es una forma de omnisciencia, ya que el narrador es capaz de conocer todo lo que ven y sienten los personajes que focaliza.

lo deja pasar, quién lucha por sí mismo y quien por los demás. No existe el mundo en blanco y negro, sino que están todos los matices entre ambos.

Sin embargo, hay un personaje al que el narrador sí le da un espacio para mostrar su propia voz, este es Yagharek, quien al comienzo de cada sección de la novela habla a través de su propia voz, dándonos un relato mucho más personal e incluso más poético. Es por esto que la novela comienza a través de su voz y termina contándonos su historia. Es la voz del otro, del extranjero, que toma por sorpresa al hombre común por su gran refinamiento y belleza: “Hablaban como un poeta. Su vocalización era horrenda, pero su lengua era la de las épicas y relatos que había leído, la oratoria curiosa y elevada de alguien que había aprendido una lengua a partir de libros antiguos” (Miéville, 2000: 54).

El narrador no sólo nos cuenta sobre el presente, también nos relata algunos hechos del pasado y la historia de las distintas razas, dándonos un conocimiento más acabado de las relaciones que existen entre los distintos seres que cohabitan en este mundo.

Como dije anteriormente, cualquier tipo de resumen no puede dar cuenta de la complejidad de la historia y los personajes de esta novela, existen aspectos que siempre quedarán fuera. Es por esto que en el presente trabajo, en vez de analizar la historia, me preocuparé de dar cuenta de esta heterogeneidad que caracteriza a la mayoría de los aspectos de PSS. La hibridación de los géneros, de la ciudad, de las razas y de las políticas serán los temas tratados en los capítulos que vendrán a continuación. Para esto tomaré citas que creo pertinentes, mostrando desde la novela misma mi planteamiento.

### 2.3 Hibridación genérica

Como se presentó en el primer capítulo, existe una larga historia en la relación entre CF y fantasía, lo que ha dado lugar a que estos dos géneros tan importantes y característicos puedan encontrarse hibridados en algunas novelas.

Según el punto de vista de Malmgren, la ficción realista se definiría por la frase “lo que podría haber pasado”, la fantasía nos mostraría “lo que no podría haber pasado” y finalmente la ciencia ficción sería “lo que no ha pasado” (Malmgren, 1991: 8), siempre

teniendo como referencia el mundo del lector y su mirada. Así vemos cómo se produce una separación entre estos géneros considerados muy distintos entre sí, por lo que los relatos que presentan una mezcla de ambos muchas veces son considerados anomalías, sin tener en cuenta que son los momentos de quiebre de fronteras los que enriquecen la literatura, evitando que quede estancada en los mismos motivos y mundos ya imaginados.

Vimos anteriormente que la CF es caracterizada por comenzar desde el mundo del autor, desde su momento histórico y científico, para tomar ese punto y proyectarse a una historia posible, un futuro que se fundaría a partir de un cambio específico que lo alimenta. Este cambio es denominado *novum* por Suvin, que es “su novedad totalizadora en el sentido de que significa un cambio de todo el universo del relato o, al menos, de aspectos de importancia fundamental” (1984: 95)

Esto nos lleva a la pregunta de a qué género pertenece un relato en el que no se parte desde el mundo real del autor, sino que nos encontramos con un lugar totalmente nuevo, con seres inusuales y distintas reglas de existencia, pero que a su vez presenta muchos de los temas y motivos de la ciencia ficción. Para Malmgren, lo que distingue a la ciencia ficción es el mundo, pero ¿qué es lo que sucede cuando dentro de este mundo que podría ser considerado como uno de CF ocurren hechos que están más relacionados con la fantasía?

Es importante tener en cuenta que “las formas de la fantasía están íntimamente relacionadas y mezcladas con las de la ciencia ficción. En realidad, los términos fantasía y ciencia ficción se suelen confundir y a veces confluyen deliberadamente” (Scholes y Rabkin, 1982: 188). Esto se ve desde el momento donde comienzan las *pulps* y sobre todo cuando estas van mejorando y se convierten en influyentes revistas, con títulos como *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, lo que lleva a muchas confusiones, sobre todo dentro de los lectores.

La fantasía rompe con uno o más elementos que son considerados normales o convencionales, dando espacio a seres sobrenaturales, por lo que no está obligada a seguir las reglas impuestas por los conocimientos científicos de la época. En cambio, la ciencia ficción sí está relacionada con estos conocimientos al intentar seguir las normas de lo

plausible, sobre todo en los relatos que buscan ser una CF más dura, la cual se diferencia de la CF blanda que toma como base una ciencia humana, como la psicología, sociología, etc.

Como la historia de ambos géneros está muy unida, es de esperar que surjan relatos en los que se pueda observar una hibridación de sus características: “The final form of world transformation, involving as it does the universal natural laws subtending the genre and the assumptions informing its discourse, results in an ‘impure SF’ form called science fantasy”<sup>43</sup> (Malmgren, 1991: 139). En esta mezcla hallamos rasgos que se considerarían inherentes a cada uno de los géneros. Así, nos encontraríamos con una historia en la que los personajes o el mundo representado rompen deliberadamente alguna regla o hecho empírico, sin embargo, la mayoría de las veces se entrega alguna explicación racional que se relacione con algún criterio científico, pero “frequently the explanation draws on questionable analogies, imaginary science, farfetched gadgets, or counterfactual postulates”<sup>44</sup> (Ibídem, 141). Por lo que se entregarían razonamientos pseudo científicos que explicarían el porqué del quiebre de las reglas naturales o conocidas por el lector.

Esto se puede ver en PSS, por ejemplo, cuando es invocado un monstruo que tiene forma de araña gigante, no se trata simplemente de una raza más dentro de la heterogeneidad racial presente en la novela, sino que es un ser que viene desde otra dimensión, una en que existe una gran tela de araña que conecta todas las realidades posibles que existen o podrían existir en el mundo de los personajes. Dentro del imaginario de CF conocemos géneros en que se producen viajes entre dimensiones,<sup>45</sup> pero esto pasa a lo fantástico cuando es un grupo de arañas quienes construyen las realidades.<sup>46</sup> Se da una explicación pseudo científica al decir que viene de lugar paralelo, distinto al nuestro, logrando que entre dentro de la verosimilitud de la historia.

---

<sup>43</sup> “La forma final de transformación de mundo, que involucra las leyes naturales y universales subyacentes al género y los supuestos que dan parte de su discurso, resultan en una forma impura llamada fantasía científica.”

<sup>44</sup> “Frecuentemente la explicación se basa en analogías cuestionables, ciencia imaginaria, aparatos inverosímiles, o postulados contrafactuales”.

<sup>45</sup> Esto pertenece al subgénero de la ciencia ficción denominado “universos paralelos”, este se basa en una teoría de la física cuántica que postula que nuestro universo no es único, sino que las múltiples dimensiones formarían un multiverso.

<sup>46</sup> En el capítulo sobre las distintas criaturas de la novela se retomará el caso de esta particular araña.

Esto también se puede encontrar dentro de los experimentos de Isaac, quien busca generar un motor de crisis, una energía que derivaría de la física. Este científico utiliza palabras científicas o pseudo científicas para explicar lo que busca hacer, dando la idea de que lo que se propone es probable dentro de sus fronteras tecnológicas:

“—Bueno, mira. Pones aquí lo que sea que quieras... activar —dijo indicando un garabato que representaba una campana—. Después... bueno, la ciencia es compleja, pero el meollo del asunto... veamos —tamborileó sobre la mesa—. Esta caldera se mantiene muy caliente, y alimenta este juego de motores interconectados. Ahora, este se carga con equipo sensorial que pueda detectar diversos tipos de campos de energía: calor, electrostática, potencial, emisiones taumatúrgicas, y los representa en forma matemática. Ahora, si tengo razón sobre el campo unificado, que así es, estas tres formas de energía son diversas manifestaciones de la energía de crisis. De modo que el trabajo de este motor analítico es calcular qué clase de campo de energía de crisis está presente, dados los demás campos presentes. —Se rascó la cabeza—. Es una matemática de crisis muy compleja, viejo. Reconozco que esta va a ser la parte más difícil. La idea es tener un programa que pueda decir: «Bueno, pues hay tanta energía potencial, tanta taumatúrgica, tanta de la otra, lo que significa que la situación de crisis subyacente debe ser así y asá». Intentará traducir el... eh... lo mundano en una forma de crisis.” (Miéville, 2000: 230)

Esto se relaciona estrechamente con lo que dice Malmgren: “SF deals with the known and unknown, fantasy with the real and unreal. Science fantasy then mediates these two philosophical axes and explores their interrelationships.”<sup>47</sup> (Malmgren, 1991: 157) Así, la CF interroga a la ciencia y su epistemología, mientras que la fantasía interroga a las posibilidades de existencia y realidad del mundo que encontramos en nuestros sueños. Y al introducir lo fantástico, se le puede dar veracidad a través del lenguaje de lo científico.

Podría considerarse que PSS está dentro de esta categoría híbrida, ya que encontramos un mundo totalmente ficticio en el que constantemente se rompen las reglas de nuestra realidad al mostrarnos magia, mundos paralelos desde donde se escapan criaturas demoníacas, razas totalmente inimaginables (dentro de nuestro horizonte de conocimiento, es el autor quien crea un mundo con sus propias leyes en el que se pueden

---

<sup>47</sup> “La CF se ocupa de lo conocido y lo desconocido, la fantasía con lo real y lo irreal. La fantasía científica entonces media estos dos ejes filosóficos y explora sus interrelaciones”

encontrar y comprender), entre muchas otras características. Sin embargo, este mundo no sólo tiene un significado dentro de sí mismo, sino que también encontramos cosas que lo unen al nuestro, como la política<sup>48</sup>, las relaciones interraciales, partes de la historia que tienen resonancia con la nuestra<sup>49</sup>, etc. Esto está relacionado con la ciencia ficción, ya que al presentar un mundo distinto del nuestro, donde, por lo mismo, existen reglas distintas a las que nosotros conocemos estas podrían ser quebrantadas sin provocar un efecto tan grande dentro de la verosimilitud. Esto concuerda por lo dicho por Scholes y Rabkin:

“Un aspecto persistente de la perspectiva de la ciencia ficción es el deseo de trascender la experiencia normal. El poblar universos imaginarios con formas de inteligencia ahumana constituye la manifestación biológica primaria de esta inquietud. Su realización física primaria se constituye mediante la presentación de personajes y acontecimientos que transgreden las condiciones espaciales y temporales que nos son conocidas” (Scholes y Rabkin, 1982: 194)

El hecho de presentar un mundo completamente distinto al nuestro da la posibilidad de que se adentre la fantasía, las reglas de este lugar pueden ser completamente distintas a las nuestras, como también lo pueden ser sus habitantes. Esto se presenta en novelas de ciencia ficción ya que en ellas se utiliza el discurso realista literario para narrar incluso lo que es distinto a nuestro mundo, dando paso a la “difuminación de los límites entre verosimilitud y veracidad” (Vaisman, 1985: 20). Así, al presentar cosas anormales a través de una mirada normalizadora, estos elementos se hacen posibles dentro de su propio mundo.

Es evidente que esta novela no es sólo fantasía ni ciencia ficción, sino que dentro de ella podemos encontrar cosas de ambos géneros, pero ¿sólo de eso dos? Es difícil poder ubicarla dentro de un género (o en este caso dos) sin que este se haga muy reducido para todo lo que la novela entrega, por lo que la única forma en que se puede describir es como un híbrido con características variadas, y esto es lo que veremos a continuación.

---

<sup>48</sup> En la que encontramos un gobierno dirigido por un parlamento, con leyes que los habitantes deben seguir.

<sup>49</sup> Como la emergencia de un grupo revolucionario, alusiones a bombas que tienen consecuencias muy parecidas a las bombas nucleares, en este caso llamadas bombas de torsión (que producen grandes mutaciones en los seres que se encuentran en el alcance de su gran poder), entre otros.

Según la RAE, los significados de hibridación en contexto biológico son: primero, la fusión de dos células de distinta estirpe que forman una raza nueva; segundo, la asociación de moléculas con un grado de complementariedad<sup>50</sup>. Estas definiciones nos dan un leve acercamiento a lo que significa que en esta novela encontremos géneros hibridados, no es que se junten distintas partes de forma sencilla, sino que hay una conexión entre ellas que hace que se forme algo completamente nuevo. Por esto, los rasgos de CF, fantasía, terror, aventura, steampunk; todos se juntan para crear algo que no existe en cada género por sí mismo, por lo que nos encontraríamos con una hibridación múltiple, mucho más compleja que la considerada biológicamente.

PSS es muchas veces definido como weird fiction<sup>51</sup>, el propio China Miéville ha estudiado y escrito sobre este género, definiéndolo como “usually roughly, conceived of as a rather breathless and generically slippery macabre fiction, a dark fantastic often featuring nontraditional alien monsters”<sup>52</sup> (Miéville, 2009: 510). Este sería un género más unido al horror, pero que a lo largo del tiempo ha evolucionado, produciéndose esta nueva oleada de novelas y relatos denominados new weird, siendo PSS la novela que cristaliza el género.

Para Jeff VanderMeer, una de las mayores influencias en esta evolución del género se debe al influjo a las nuevas búsquedas del New wave, en el cual ya se encuentran casos donde se desdibujan las líneas entre la ciencia ficción y la fantasía, que es una de las características importantes de este nuevo género:

“The New Wave of the 1960s was first stimulus leading to the New Weird [...] The New Wave deliriously mixed genres, high and low art, and engaged in formal experimentation, often typified by a distinctly political point of view. New Wave writers also often blurred the line between science fiction and fantasy, writing a kind of updated “scifantasy” first popularized by Jack Vance in his *Dying Earth* novels”<sup>53</sup> (2007: X)

---

<sup>50</sup> RAE virtual, consultada en noviembre.

<sup>51</sup> Género que viene de la tradición de la revista *Weird Tales* y de autores como Lovecraft.

<sup>52</sup> “Usualmente concebida más bien como una ficción macabra sin aliento y genéricamente escurridiza, una fantasía oscura que a menudo es acompañada de monstruos alienígenas no tradicionales”

<sup>53</sup> “El new wave de la década de los 60’ fue el primer impulso que llevó al new weird [...] El new wave delirantemente mezcló géneros, de arte bajo y alto, y se comprometió con la experimentación formal, muchas veces caracterizado por un punto de vista político distintivo. Los escritores de new wave también a menudo hicieron borrosa la línea entre la CF y la fantasía, escribiendo un tipo de actualización de la fantasía científica, primero popularizada por Jack Vance, en sus novelas *Dying Earth*”.

Así, para este autor la novela fue aceptada comercialmente y por los críticos por tener técnicas elevadas, tomándola como la base sobre la cual definir y comentar el new weird. Además propone la idea de que el cruce de géneros que presenta, consciente o inconscientemente, es parte de la búsqueda de la imposibilidad de clasificación, dando espacio a que los lectores entren en un diálogo con la historia sin tener ideas preconcebidas dadas por las tradiciones genéricas. (VanderMeer, 2007: XIII)

China Miéville describe su novela de la siguiente manera: “Perdido Street Station is a very big book [...] set in a fantasy city called 'New Crobuzon'. It's basically a secondary world fantasy with Victorian era technology. So rather than being a feudal world, it's an early industrial capitalist world of a fairly grubby, police statey kind”<sup>54</sup>.

Esta descripción nos muestra un nuevo elemento que se puede unir a la ya gran cantidad de géneros que presenta PSS, y esto es que la estética de este mundo está relacionada con la estética Steampunk. Nos encontramos con un lugar en el que la tecnología funciona en base a vapor y carbón, es decir, cercano a la era victoriana y por esto mismo, con una estética bastante oscura y desoladora, donde la ciudad no es un lugar que se presente como hermoso o placentero, sino más bien donde encontramos muchas de los defectos de la sociedad. Sin embargo, no se podría asegurar que sea una novela steampunk, ya que lo central de la historia no pertenece completamente a lo definido por este género<sup>55</sup>, pero sí toma su estética para darle forma a este mundo ficticio.

Así, la búsqueda por darle un género específico a una novela de este tipo, con tantas características hibridadas en su interior, termina al encontrar un nuevo género que está casi completamente formado a su alrededor: el new weird, lo que también nos muestra la gran influencia que logró al ir más allá de las fronteras que le habrían impuesto los distintos géneros ya existentes.

---

<sup>54</sup> Entrevista en 3 a. m. magazine (2003)

<sup>55</sup> El steampunk es descrito por Ann y Jeff VanderMeer como un género en que, además mostrar de la estética de la era victoriana y de su tecnología a vapor, tiene una postura reservada frente a los grandes avances tecnológicos, ya que estos no siempre serían positivos, junto con esto mostraría los rasgos negativos de la sociedad victoriana en sí misma. En PSS encontramos la estética, pero las demás características se pierden al centrarse más en mostrar el mundo y seguir la aventura.

## 2.4 La estética de lo grotesco

Al hablar sobre el new weird, es imposible no decir que está influenciado por lo grotesco, sobre todo por la presencia de estas razas que a nuestros ojos son monstruosas, o al menos completamente extrañas. A esto se le une la caracterización de una ciudad oscura, llena de recovecos en los que se oculta lo que nos asusta. Es por esto que ahondaré un poco más en el tema.

Kayser dice que “el grotesco apunta hacia los tres dominios: el proceso creador, la obra y la percepción de esta [...]. El concepto se presta para concepto estético fundamental [...]. No obstante, sigue teniendo validez la opinión de que lo grotesco sólo se experimenta en la percepción” (1964: 219). En este sentido, es importante tener en cuenta que para cada persona la concepción de lo grotesco puede ser distinta, ya que podemos considerar como tal a algo que es desconocido, que nos causa estremecimiento o congoja, o que se nos muestra como inaprehensible. Es por esto que es tan importante nuestra facultad perceptiva, debido a que es necesaria para poder comprender esta categoría estética.

En el caso de PSS, muchos de sus componentes se nos presentan como difíciles de comprender o imaginar y el autor probablemente así lo quería. Sin embargo, esta percepción es distinta desde la perspectiva de los propios personajes de la novela, ya que dentro de su mundo, la mayoría de estas razas tienen un espacio dentro de los límites de lo normal. Esto cambia sólo con algunas de las criaturas, como las mismas polillas, ya que para los habitantes de Nueva Crobuzon estos seres son considerados monstruosos, pertenecientes a una realidad completamente distinta. Esto se puede ver en su forma peculiar de alimentación y la terrible plaga de pesadillas que dejan a su paso.

Dentro de lo grotesco hay distintos motivos o contenidos que se repiten, y entre ellos podemos encontrar lo que ya adelanté hace un momento, es decir, lo ‘monstruoso’, que muchas veces se desprende de imágenes del Apocalipsis e incluso de algunos animales que son familiares pero que tiene hábitos nocturnos, anatomías extrañas, entre otros. También pueden encontrarse motivos que vienen del mundo vegetal, sobre todo en mezclas con otros seres, ya que por sí mismos no tendrían consciencia. Además son muy comunes los seres donde se mezcla lo orgánico y lo mecánico, y finalmente lo demente.

En resumen, Kayser dice que lo grotesco es “el mundo distanciado” (Ibídem, 224), donde se revelan hechos y seres extraños y siniestros, aunque anteriormente nos hayan sido familiares. Es un mundo donde hay un cambio que se presenta con brusquedad, causándonos extrañeza.

Entendiendo todo esto podemos relacionarlo con lo que encontramos en *Perdido Street Station*, donde los seres son mezclas extrañas de distintas especies, tanto partes humanas, como de animales e incluso de insectos. También encontramos otros personajes que tienen partes de máquinas (en este caso con máquinas a vapor, ya que esa es la tecnología del mundo, pero también podrían ser considerados Cyborgs). Todos estos seres son tomados desde esta categoría estética, ya que en su construcción se presentan como aterradores.

Para lograr una idea más a fondo de esto, es necesario describir las razas más importantes de PSS, es por esto que en el siguiente capítulo me dedicaré a esta tarea.

## CAPÍTULO III

“Hay un momento en el que la piel, la piel de la criatura inteligente, se convierte en planta sin mente. Corte la base redondeada del pie de un cacto, que no sentirá nada. Pínchele en el muslo, donde es un poco más blando, y chillará. Pero ahí, en esa zona... es algo totalmente diferente: los nervios están entrelazados, aprendiendo a ser planta suculenta, y el dolor es lejano, sordo, difuso, más molesto que agónico. Puede pensar en otros. En el torso de las jaibas o de los diminutos, en la repentina transición del miembro de un rehecho, en muchas otras razas y especies de esta ciudad, e incontables más en el mundo, que viven con una fisonomía mestiza.”

- China Miéville, *Perdido Street Station*

### 3. Razas y orígenes

Tal como nos encontramos con una gran cantidad de géneros que se han hibridado entre sí para formar el relato de esta novela, de la misma forma, dentro de la historia nos encontramos con un mundo heterogéneo, con razas híbridas y alienígenas que se relacionan entre sí hasta formar la compleja cultura que se nos muestra.

Existe mucha heterogeneidad dentro de este mundo, a continuación hablaré de las razas a las que pertenecen los protagonistas que, por lo tanto, considero más importantes dentro de la historia y otras que son interesantes de analizar.

#### 3.1 Isaac: el científico humano.

Isaac Dan der Grimnebulin es uno de los protagonistas de la historia y es un humano. Es un científico proscrito que dejó su trabajo en la universidad para entregarse a experimentos e investigaciones que van más allá de lo permitido en la institución, como la búsqueda de crear un motor de crisis<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> “La crisis es la energía que subyace en toda la física” (Miéville, 2000: 224) es la energía que se libera al cambiar algo de su estado original a otro completamente nuevo, esto se produce al poner tanta presión en este objeto que de pronto cambia su estado a uno de crisis.

Es esta fama de científico marginado que lo lleva a mezclarse en la aventura que se desenvuelve en la novela, ya que fuera de eso su participación dentro del espacio de la ciudad no es mucho más importante.

No es un héroe tradicional, pues no es el tipo de hombre que debe ser seguido e imitado, sino que es una persona corriente, un anti-héroe, que se ve enfrentado a alguna contrariedad. Pero más que un héroe moderno, es post moderno, ya que no sólo se ha desacralizado al convertirlo en un hombre común, sino también es un sujeto que se ha disgregado, es un hombre híbrido en sí mismo.

Isaac lucha contra las polillas no porque sienta algún deber moral por su ciudad y quiera salvarla del horror, sino que sus motivaciones vienen de sentimientos mucho más oscuros: él crió a la primera polilla que liberó a sus hermanas y atacó a uno de sus amigos. Además, su responsabilidad pesa en él no sólo por haber dejado en libertad a esta criatura, sino porque las autoridades (tanto del gobierno como de la mafia) se enteran de que él estaba en poder de la primera polilla, por lo que su amante, Lin, es apresada y torturada. No se trata de un hombre de una moral elevada, sino de uno al que las circunstancias lo hacen actuar.

Su relación con Lin, una mujer de una raza completamente distinta, también lo podría poner en un lugar especial. Su relación es tabú, se esconden de los demás, sin embargo, esto no empequeñece los sentimientos que tiene hacia ella. Estos se hacen muy evidentes cuando se entera que Motley, el líder de la mafia, la tiene en su poder y la tortura por haber liberado a las polillas que eran su mayor fuente de ingreso, ya que las usaba para generar una fuerte droga.

### 3.2 Lin: la mujer insecto

Lin es la amante de Isaac, pertenece a una raza alienígena llamada Khepri. En esta raza las mujeres tienen un cuerpo humano, pero en lugar de cabeza tienen el cuerpo de un escarabajo iridiscente; mientras que los hombres son sólo escarabajos sin intelecto, que utilizan para procrear.

En su raza podemos ver la mezcla de dos especies que uno jamás podría considerar compatibles, esto se relacionaría con la estética de lo grotesco, su imagen es incluso extraña y repulsiva para Isaac. Sin embargo, no se muestra como algo monstruoso ya que no asusta a quienes la rodean, es parte de lo normal dentro de su mundo, pero esto no quita que para otros que no son de su clase sí sea extraña, ya que no es fácil relacionarse con una persona que tiene por cabeza un escarabajo.

Es esta última característica la que hace que esta raza sea tan distinta y difícil de comprender, al tener una cabeza de insecto no posee la habilidad del habla, además de tener tenazas en la boca, por lo que su alimentación es completamente diferente. Esta compleción de escarabajo, también le da la capacidad de percibir el mundo de una forma distinta a los humanos:

“Los grandes ojos reflectantes de Lin veían la ciudad en una cacofonía visual compuesta, como un millón de diminutas secciones de un todo, ardiendo cada minúsculo segmento hexagonado con colores vivos y líneas nítidas, con una supersensibilidad a los cambios de luz, con problemas para fijarse en los detalles a no ser que se concentrara lo bastante como para que le doliera. Dentro de cada segmento, las escamas muertas de las paredes en descomposición le eran invisibles, y la arquitectura se reducía a losas elementales de color. Pero narraban una historia precisa. Cada fragmento visual, cada parte, cada forma, cada sombra, difería de sus alrededores en modos infinitesimales que le contaban el estado de toda la estructura. Y podía saborear la química del aire, podía decir cuántos de cada raza vivían en cada edificio: podía sentir la vibración del aire y el sonido con precisión suficiente como para conversar en una sala atestada, o para sentir un tren pasando por encima.” (Miéville, 2000: 23)

Esta es una de las razas de las que más se habla, se cuenta la trágica historia de cómo llegaron a poblar esta ciudad:

“Había habido Khepri en Nueva Crobuzon desde hacía casi setecientos años, desde que el Mantis Fervorosa cruzara el Océano Hinchado y alcanzara Bered Kai Nev, el continente oriental, el hogar de las Khepri. Algunos mercaderes y viajeros habían regresado de la misión acompañados. [...] No había barriadas separadas, ni gusanos caseros, ni guetos. No había los suficientes Khepri. Hasta el Cruce Trágico.

[...] Sus enormes motores mecánicos estaban oxidados y rotos, las velas desgarradas. Eran barcos fúnebres, atestados de Khepri de Bered Kai Nev apenas vivos. La enfermedad era tan despiadada que los viejos tabúes contra el entierro en el agua fueron ignorados. Así que había pocos cadáveres sobre la cubierta, aunque sí miles de moribundos. Las naves eran como la ahíta antecámara de un depósito de cadáveres.”  
(Ibídem: 208)

Todo esto tiene espacio en un momento en que el narrador acompaña a Lin, quien recuerda su infancia, donde su madre le enseñó a odiar su parte humana, adentrándola en un culto al escarabajo macho. Luego de esto Lin se escapa y se convierte en una artista: “Lin era artista, y su círculo lo formaban los libertinos, los mecenas y los parásitos, los bohemios, los poetas, los anarquistas y los adictos a la moda. Se deleitaban con el escándalo y la rareza” (Ibídem, 20). Esto la aleja de los prejuicios que su propia raza poseía de sí misma, y su nuevo círculo la acepta tal como es, pero dentro de la ciudad sigue siendo la descendiente de unos extranjeros que llegaron hace mucho, es decir, sigue siendo un ‘otro’.

### 3.3 Yagharek: el pájaro sin alas.

Yagharek es un personaje importante dentro de la novela ya que es el encargado de comenzar y terminar la historia a través de su voz, es el único que narra partes de la historia desde su perspectiva. Además su llegada es lo que desencadena la acción.

Es de una raza distinta llamada Garuda, y su fisonomía es la mezcla de un hombre y un pájaro. Estos seres viven en un lugar lejano en el desierto, poseyendo una cultura y un idioma muy distintos a los de la ciudad. Yagharek hace un largo viaje para lograr contactarse con Isaac, buscando hacer el pedido que cambia la historia. Isaac se sorprende de encontrarlo, no sólo porque su raza no es común en Nueva Crobuzon, también por su impresionante fisonomía, llamándolo incluso extraordinario. Esto también tiene mucho que ver con la extrañeza y ese sentimiento de asombro al ver algo que es bello pero que a la vez causa horror.

Esta es una raza que es muy distinta, tanto en su forma de comportarse, como en su apariencia:

“La gran criatura medía más de metro ochenta, y de debajo de su sucia capa sobresalían unos pies terminados en crueles garras. El amplio harapo colgaba casi hasta el suelo, cubriendo cada centímetro de piel, ocultando los detalles de la fisonomía y la musculatura, salvo la cabeza. Aquel inescrutable rostro de pájaro contemplaba a Isaac con lo que parecía imperiosidad. El pico curvo se encontraba entre los de un cernícalo y un búho. Las plumas esbeltas pasaban sutiles del ocre al pardo y al marrón moteado. Unos profundos ojos negros se clavaban en los suyos; el iris no era más que una leve mancha en el centro de aquella negrura. Las órbitas de esos ojos daban al rostro del garuda una expresión de permanente sonrisa cínica, una arruga orgullosa.

Y sobre la cabeza del ser, cubiertos con el tosco harapo que vestía, proyectando la forma inconfundible de sus enormes alas plegadas, promontorios de pluma y piel y hueso se extendían más de medio metro desde los hombros, curvándose elegantes el uno hacia el otro. Isaac nunca había visto a un garuda extender sus alas en un espacio cerrado, pero había leído descripciones de la polvareda que podían levantar, y de las vastas sombras que arrojaban sobre sus presas.” (Miéville, 2000: 39)

Pero a pesar de esto, Yagharek está ocultando que sus alas han sido arrancadas, y es su deseo de volver a volar lo que lo lleva hasta Isaac, que considera es su última opción para realizar su sueño.

Para lograr este pedido tan difícil, Isaac recolecta animales voladores para estudiar de ellos sus alas e intentar encontrar una respuesta al enigma del vuelvo, así llega a sus manos el ciempiés (robado desde un establecimiento del gobierno) que luego se convierte en polilla, por lo que su aparición es uno de los hechos centrales de la novela.

Su estadía en la ciudad está marcada por la marginalidad, en todo momento se siente fuera de lugar, extrañando su tierra y el aire contra sus alas, pero tampoco puede volver pues ha sido juzgado no digno de respeto<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Esto es lo que finalmente lo lleva a quedarse en la ciudad y convertirse en un ciudadano más, dejando atrás aquello que lo diferenciaba de las demás razas.

El hecho de que le hayan cortado las alas es un tema que abre otra parte importante de la novela, que es la forma en que las distintas razas o distintas culturas imparten su justicia, muchas de ellas de forma brutal. Esto será retomado más adelante.

#### 3.4 Polillas: seres del infierno.

Estos seres son los antagonistas. Son llamadas polillas asesinas, pero realmente no asesinan, sino que se alimentan del intelecto y los sueños de seres pensantes, dejando a su paso cuerpos vivos, pero en estado vegetal. Tampoco son polillas tal como las conocemos, las llaman así por sus hábitos nocturnos y por tener cuerpos parecidos (sobre todo por sus alas con formas que, además de aterradoras, las hacen hermosas), pero obviamente son mucho más grandes, cerca del tamaño de un humano.

Una de sus principales características son sus alas, las cuales, al extenderlas, tienen poderes hipnóticos que les permiten alimentarse de sus presas:

“Cuatro crujientes concertinas de materia negra se extendieron desde la espalda de la criatura, y de nuevo, y otra vez, encontrando su posición, abanicando y extendiéndose en vastos dobleces de carne gruesa y moteada, aumentando hasta alcanzar un tamaño imposible en una explosión de patrones orgánicos, como una bandera desarrollándose, abriendo los puños cerrados.

El ser inspiró y extendió aquellas alas colosales, carnosos e inmensos pliegues de cuero rígido que parecían abarcar todo el lugar. Eran irregulares, de forma caótica, como una espiral aleatoria y fluida; pero su simetría era perfecta, como la mancha derramada o los patrones de pintura en un papel plegado. [...] Los colores eran los de la medianoche, sepulcrales, negro azulados, pardos, negros, rojizos. Y entonces las figuras se movieron, desplazándose las sombras como amebas en una lupa, como el aceite sobre el agua. Los patrones a izquierda y derecha seguían concordando, moviéndose al unísono, hipnóticos y pesados, cada vez más rápidos [...] aquel vívido despliegue del horror...” (Miéville, 2000: 248)

Otra de sus características es que no ven, sino que son capaces de saborear las corrientes mentales. Esto se debe a que vienen de otra dimensión<sup>58</sup>, por lo que, tanto su cuerpo como su mente funcionan de manera distinta a lo que los habitantes de Nueva Crobuzon están acostumbrados.

Pero estas criaturas no son las antagonistas porque quieran matar personas y derrotar la ciudad, sino que sólo están haciendo lo que su instinto les dice que hagan: alimentarse. No son entes malvados, de hecho son mostrados en algún momento desde su propia perspectiva, protegiendo a sus crías y luego completamente destrozadas por su asesinato. Podríamos compararlos con los animales salvajes, ¿es malo un león que se alimenta de una gacela?

Pero su naturaleza las hace peligrosas para los seres que viven en la ciudad, rompiendo con su estado de normalidad. Tal como veíamos, en la novela no existe un héroe tradicional y tampoco vemos villanos que buscan acabar con la humanidad.

Esto es parte de la novela moderna, ya no se trata de héroes griegos ni personajes de la caballería con grandes motivaciones morales, en este caso los protagonistas no son recompensados por sus actos y los villanos no son castigados<sup>59</sup>. Se rompe con lo considerado tradicionalmente correcto dentro de una fábula o un cuento de hadas, donde cada uno tiene lo que merece y se enseñan los valores que debemos seguir en la vida, más bien nos muestra que lo grotesco también está en la cotidianidad, dándonos a conocer lo feo y abyecto de una ciudad como esta.

### 3.5 Consejo de constructos: el robot inteligente.

Los constructos son las máquinas que existen en Nueva Crobuzon, funcionando a través de sistemas de carbón y vapor. Son muy distintos a las que conocemos en nuestro

---

<sup>58</sup> Este tema se discute sólo una vez en la novela, cuando el alcalde tiene un encuentro con el embajador del infierno. El alcalde pregunta si estas criaturas se han fugado de su dominio, a lo que el demonio responde afirmativamente, pero a la vez se niega a ayudar a capturarlas, ya que estas criaturas están en lo alto de la cadena alimenticia.

<sup>59</sup> Las polillas mueren, pero el ser más malvado, el señor Motley en ningún momento recibe un castigo a pesar de todos los crímenes que comete. Distinto a los monstruos alados, el líder de la mafia si tiene intenciones siniestras.

mundo, con un funcionamiento mucho más complejo. Estos seres están muy unidos a la ciencia ficción (obviamente siguiendo las características del steampunk), pero el consejo de constructos se acerca aún más, ya que es una máquina que logra llegar a la conciencia y el conocimiento lógico. El motivo de la máquina pensante, sobre todo a través de software o virus, es bastante común dentro de este género.

Podría decir que igualmente está unido a lo grotesco, no sólo por su imagen, ya que para poder comunicarse con humanos ha unido sus circuitos a un cuerpo humano al que le han quitado el cerebro, sino también por esa fina línea que es cruzada; la línea que separa a los seres vivientes de las máquinas.

El Consejo se presenta y describe a sí mismo:

“Yo soy el Consejo de los Constructos. Nací del azaroso poder y del virus y de la casualidad. Mi primer cuerpo se encuentra aquí, en el vertedero, olvidado por un fallo en el programa. Mientras mi materia se descomponía el virus circuló por mis motores y, de forma espontánea, hallé el pensamiento. Me oxidé en silencio durante un año al tiempo que organizaba mi nuevo intelecto. Lo que comenzó como un estallido de consciencia se tornó raciocinio y opinión. [...] Era un autómata de compra cuyo mecanismo había fallado, cuyos engranajes se habían revelado dando lugar a una Inteligencia Construida, a un ser pensante. Un secreto que su antiguo propietario apenas podía creer. [...]. Es una rara aflicción: una vez en un billón de computaciones, un engranaje falla y una máquina piensa. Yo mejoré estas probabilidades. Produje programas generativos para acceder a la potencia motriz mutante de una aflicción viral, llevando a un motor analítico a la consciencia. [...] Cada constructo atraído a mi seno se convierte en mí Yo soy el Consejo. Todas las experiencias son descargadas y compartidas. Las decisiones se toman en mi mente de válvulas. Transmito mi sabiduría a mis componentes. Mis yoes autómatas construyen anejos a mi espacio mental por todo el vertedero, a medida que me sacio de conocimiento. [...] Mis cables y máquinas interconectadas se extienden por todas partes. Las calculadoras al otro lado del vertedero son trozos de mí. Soy un repositorio de la historia de los constructos. Soy el banco de datos. Soy una máquina que se ha organizado a sí misma.” (Miéville, 2000: 431-432)

Este constructo con inteligencia los ayuda a derrotar a las polillas, sin embargo, no se trata de un personaje que busca el bien, como ya he dicho anteriormente, estos

personajes no existen dentro de esta novela, sino que busca lo que le interesa; es un ser con un pensamiento lógico y sin sentimientos o empatía, intenta conseguir lo que le sirva para mejorar su circuito sin importar lo que deba hacer, por lo que podría decirse que es un complejo robot, relacionado estrechamente con motivos pertenecientes a la CF.

### 3.6 Rehechos: desde el castigo al arte macabro.

Los rehechos son un caso especial dentro de las distintas razas encontradas en este mundo ficticio. No se trata de seres que han nacido de esa forma y que presenten una cultura o comportamiento distinto a los de los demás. Por el contrario, son seres humanos que, como castigo<sup>60</sup>, han sido intervenidos para agregarles partes de otros seres, como animales, otros humanos e incluso de máquinas.

Siendo un castigo, la mayoría de los rehechos no presentan las mejores condiciones de vida, hay algunos que son creados especialmente para realizar tareas (haciéndolos aptos para trabajos específicos, como guardaespaldas, prostitutas o simplemente parte de la maquinaria de alguna fábrica), mientras que otros son modificados según su crimen:

“—El otro día estuve en los tribunales y vi a un magistrado sentenciar a una mujer a reconstrucción. Era un crimen tan sórdido, tan patético, tan miserable... —se encogió al recordarlo—. Una mujer que vivía en lo alto de uno de los monolitos de Queche mató a su bebé... ahogándolo, o sacudiéndolo, o Jabber<sup>61</sup> sabe cómo... porque no dejaba de llorar. Estaba allí sentada en el juicio, con los ojos... bueno, vacíos... No podía creer lo que había sucedido y gemía sin parar el nombre de su hijo, y el magistrado la sentenció. Prisión, por supuesto, diez años, creo, pero fue la reconstrucción lo que recuerdo. Le iban a injertar los brazos de su bebé en la cara, «para que no olvidara lo que había hecho», decía.” (Miéville, 2000: 98)

La mayor parte de los rehechos se vuelven marginales si es que no se les ha dado una tarea específica, son rechazados por la sociedad:

---

<sup>60</sup> Más adelante trataré el tema de la justicia.

<sup>61</sup> Nunca se especifica que o quien es Jabber, pero usualmente se usa en oraciones en que se hablaría de Dios, por lo que se podría decir que es una de las muchas divinidades que existen entre las diferentes religiones de Bas-Lag, quizás la que está más ligada a la mayoría de los humanos.

“Hay demasiado desprecio y prejuicios contra ellos. Divide y vencerás. Tratar de unir, de modo que la gente no... no los juzgue como monstruos... es muy difícil. Y no es que no se sepa que sus vidas son espantosas en su mayoría... es que hay un montón de gente que no deja de pensar que se lo merecen, aunque se apiaden de ellos, o que piensa que es un castigo divino, o alguna gilipollez así.” (Ibídem, 98)

Derkhan, una periodista, compara la reconstrucción con una forma de arte macabro, quienes hacen la intervención tienen una visión superior que es dada gracias a la creatividad, son seres corrompidos en sí mismos:

“La reconstrucción es arte. Arte enfermizo. ¡Qué imaginación hace falta! He visto a rehechos que se arrastran bajo el peso de enormes caparazones espirales de hierro ocultarse en la noche. Mujeres caracol. Los he visto con enormes tentáculos de calamar en lugar de brazos en la orilla del río, hundiendo sus ventosas en el agua para pescar. ¡Y lo que hacen con los de los espectáculos de gladiadores...! Y no es que admitan que son para eso... La reconstrucción es la creatividad pervertida, corrompida, rancia [...] El arte es algo que eliges hacer... es una unión de... de todo cuanto te rodea para formar algo que te hace más humano, más Khepri, lo que sea. Más una persona. Incluso en la reconstrucción sobrevive ese germen. [...] No quiero vivir en una ciudad cuya mayor forma de arte sea la reconstrucción” (Miéville, 2000: 98)

Pero no todos corren esta suerte, hay dos personajes rehechos que siento vale la pena nombrar. El primero es evidentemente alguien importante dentro de la novela: Motley. Es el jefe de la mafia, un ser excéntrico que normalmente se esconde de las personas, pero con un ego tan grande que lo mueve a solicitar los servicios de Lin, para que esta haga una escultura de su cuerpo. Se trata de un cuerpo completamente rehecho, con partes de demasiados animales como para ser nombrados, con muchos pares de ojos y piernas, más de una boca y una forma tan abstracta que su cuerpo se convierte en algo inaprehensible y horroroso:

“No tenía una imagen clara de su jefe, sólo un sentido de la discordancia deshilachada de su carne. Ribetes de memoria visual la acariciaban: una mano acabada en cinco pinzas de cangrejo igualmente espaciadas; un cuerno espiral que surgía de un racimo de ojos; un filo reptiliano que surcaba un pelaje caprino. Era imposible decir cuál era la raza original del señor Motley. Nunca había oído hablar de reconstrucciones tan extensas, tan monstruosas y caóticas. Cualquiera tan rico

como él podía, sin duda, permitirse a los mejores reconstructores para convertirse en algo más que humano... o lo que fuera. No le quedaba más que pensar que había elegido aquella forma.

O eso, o era víctima de la Torsión.

Se preguntó si aquella obsesión por la zona de transición reflejaba su forma, o si había sido la obsesión la primera.” (Miéville, 2000: 82)

Su gran obsesión es encontrar los lugares híbridos, donde se produce la transición entre una cosa y otra, lugares que ve tanto en los seres de Nueva Crobuzon como en la ciudad misma:

“La arquitectura de Nueva Crobuzon se mueve desde lo industrial a lo residencial, a lo opulento, al suburbio, a los bajos fondos, a lo aéreo, a lo moderno, a lo antiguo, a lo colorista, a lo monótono, a lo fecundo, a lo yermo... Ya me entiende. No es necesario seguir. Esto es lo que compone el mundo, señorita Lin. Creo que se trata de una dinámica fundamental. Transición. El punto en el que una cosa se torna otra. Es eso lo que la convierte a usted, a la ciudad, al mundo, en lo que son. Y es ese el tema en el que estoy interesado. La zona en la que lo dispar entra a formar parte del todo. La zona híbrida.” (Ibídem, 50)

Su búsqueda de la zona de transición, donde se juntan las dos cosas dispares, es una búsqueda que podemos hacer en muchos aspectos de la novela, como él dice, podemos encontrarla en los seres, en la ciudad, pero también dentro de la organización y conformación de la novela misma. Podemos tomar sus palabras como algo completamente metaliterario, diciendo que aquello es lo que el mismo autor busca plasmar tanto en la forma de narración (al adentrarse en todas las perspectivas, mostrando el mundo desde distintas miradas), como en la forma en que distintos géneros se unen para formar algo totalmente distinto e híbrido, como el cuerpo de Motley.

El otro caso que se hace presente y rompe con esta imagen de los seres marginales, castigados y dejados a su suerte en un mundo que los rechaza, es Jack Mediamisa<sup>62</sup>. Este personaje sólo sale en el final del libro, ya que es quien ayuda a los protagonistas a derrotar

---

<sup>62</sup> La traducción de su nombre no es completamente adecuada, en inglés su nombre es Jack Half-a-Prayer, debido a que tiene partes de una mantis religiosa, tratándose más bien de la forma de rezo que tienen sus manos, que el concepto de una misa en general.

a las polillas mientras intentan escapar de la policía. Pero Miéville también ha escrito un cuento que trata exclusivamente de su historia<sup>63</sup>.

Es importante ya que luego de ser rehecho no es derrotado por su nueva circunstancia, sino que la toma como un nuevo nacimiento, convirtiéndose en el antagonista del parlamento, robando para dar a la gente que no tiene, burlando a la policía cada vez que está en sus manos. Se convierte en una celebridad, la gente, en vez de desviar su atención de él por ser un rehecho, comienzan a hablar y apoyar a este nuevo personaje. Se convierte en el líder de los libertos.

### 3.7 Cactos: el hombre vegetal

Los Castos no son una raza que pueda considerarse que tenga un rol demasiado protagónico dentro de la novela, pero sí son los seres con una de las fisonomías más extrañas y difíciles de imaginar. Como su nombre lo insinúa, son seres con parte cactus (su parte superior y sus brazos, a los que normalmente le pulen las espinas para poder tomar cosas en las manos):

“En una sala de reuniones cerca de la cima de la Espiga, Eliza Stem-Fulcher miraba al cacto que estaba sentado al otro lado de la mesa. Era bastante más alto que ella, y su cabeza se alzaba desde los hombros sin cuello aparente. Los brazos estaban inmóviles sobre la mesa, enormes trancas como las ramas de un árbol. La piel era moteada y estaba marcada por cientos, miles de heridas cicatrizadas, al estilo de los cactos, que formaban gruesos nudos de materia vegetal.

El xeniano podaba sus espinas de forma estratégica. Los interiores de los brazos y las piernas, las palmas... Allá donde la piel pudiera frotarse o apretarse contra la carne, estaba desprovista de puntas. Una tenaz flor roja permanecía en su mejilla desde la primavera. En su pecho y sus hombros se adivinaban nudos y brotes.”  
(Miéville, 2000: 457)

---

<sup>63</sup> El cuento corto se llama “Jack” y es narrado desde la perspectiva del cirujano que lo rehace.

Es difícil concebir a un ser vegetal como alguien con conciencia e intelecto<sup>64</sup>, razón por la cual el sentimiento de extrañeza o de distanciamiento con el mundo en el que vivimos es mayor.

Incluso dentro de la ciudad son vistos como extraños, vienen desde el desierto, por lo que construyeron un gran invernadero en uno de los barrios de la ciudad, donde se recluyeron, logrando un acuerdo con el parlamento para tener su propia policía y ser independientes.

Este tipo de razas tan extrañas y, a nuestros ojos, imposibles, son logrables con cierto grado de verosimilitud si el lector entra en el juego de aceptar estos cambios, dando como excusa el hecho de que nos encontramos en otro mundo distinto al nuestro. Sin embargo, es innegable que la mayoría de ellos vienen desde el lugar de la fantasía. Además, tomando en cuenta que nos encontramos con un relato que tiene una estética más oscura y terrorífica, podríamos decir que se encuentran motivados por imágenes de sueños o pesadillas.

---

<sup>64</sup> Quizás incluso más que un Khepri, ya que a pesar de tener una cabeza de insecto, al menos estamos acostumbrados a ver a un animal de este tipo moviéndose e interactuando, mientras que nuestra concepción de los vegetales es algo sin ningún tipo de interacción, y menos aún de inteligencia; por algo llamamos estado vegetal cuando humanos no tienen ningún tipo de conciencia o movimiento.

## CAPÍTULO IV

### 4. Configuración de mundo

Dentro de la configuración de este mundo tan peculiar, podemos encontrar características que también siguen la línea de la hibridación, desde la ciudad heterogénea, hasta la forma de impartir la justicia según cada cultura. Esto es lo que desarrollaré a continuación.

#### 4.1 Nueva Crobuzon

“El arquitecto había sido encerrado, completamente loco, siete años después de terminada la estación de la calle Perdido. Se dijo que era un hereje que pretendía construir su propio dios”

-China Miéville, Perdido Street Station

En esta novela, la acción ocurre dentro de Nueva Crobuzon, una ciudad que pertenece a Bas-Lag, un mundo de fantasía que no tiene relación evidente con el mundo del autor<sup>65</sup>. Sin embargo, al estar construido dentro de la estética del steampunk, encontramos que su configuración sí se puede relacionar con el periodo victoriano, donde hay una ciencia que está surgiendo y un gobierno que ya no es feudal, existiendo una autoridad y un parlamento, pero eso no deja de lado que se trate de un gobierno totalmente corrupto.

Es por esto, que el mundo no se encuentra totalmente fuera de nuestro entendimiento, de esta manera, podemos ver las diferencias a través de lo que conocemos como nuestro.

---

<sup>65</sup> Sin contar algunas de las características que podríamos relacionar con nuestro mundo como, por ejemplo, las relaciones interraciales, la política con un parlamento, los rebeldes, la configuración de la vida de los habitantes (quienes también tienen casas como las que conocemos y se dedican a sus distintos trabajos). No se trata de una novela que haya sido construida sólo dentro de sí misma, también refleja pensamientos y preguntas que el autor posee del mundo en que vive.

La atmósfera con la cual la ciudad es descrita es en todo momento oscura y misteriosa, nos produce un extrañamiento:

“El río serpentea y gira hasta encararse con la ciudad, que emerge repentina, colosal, impresa sobre el paisaje. Su luz inunda cuanto la rodea, las colinas rocosas, como rasguños ensangrentados. Sus sucias torres resplandecen. Me siento reducido, compelido a adorar esa extraordinaria presencia parida en el encuentro de dos ríos. Es la vasta contaminación, es hedor, es un claxon chillando. Gruesas chimeneas vomitan polvo hacia el cielo, aun a esta hora de la noche. No es la corriente la que nos arrastra hacia la ciudad, sino su peso. Débiles gritos, las llamadas de la bestia aquí y allá, el martilleo obscuro de las grandes máquinas fabriles. Las vías férreas recorren la anatomía urbana como venas prominentes. Ladrillo rojo y paredes oscuras, iglesias achaparradas y cavernícolas, toldos rasgados batidos por el viento, laberintos empedrados en la zona vieja, callejones sin salida, alcantarillas surcando la tierra como sepulcros seculares, un nuevo paisaje de desperdicio, piedra machacada, bibliotecas ahítas de libros olvidados, viejos hospitales, torres, barcos y garras metálicas que alcanzan los cargamentos del agua.” (Miéville, 2000: 9)

Esta es parte de una de las primeras descripciones de la ciudad realizada por uno de los personajes. Desde el comienzo se nos presenta a través de palabras que recuerdan a lo grotesco, a una cotidianeidad llena de imágenes oscuras, contaminación. No existe una ciudad brillante con habitantes felices, sino que es el lugar de la oscuridad, de los callejones solitarios y los viejos edificios que van configurando una imagen melancólica.

La ciudad es como un ser viviente: “hay un golpe, una reverberación, como si la ciudad tuviera un corazón hueco” (Ibídem, 11). Este vacío muestra lo que después veremos como síntoma de esta ciudad enferma, llena de desechos en las calles, con un gobierno que hace tratos con la mafia, donde luego se sueltan monstruos traídos del propio infierno que dejan a su paso una estela de pesadillas, volviendo la ciudad aún más sombría:

“Una noche, la tensión era algo delgado, tentativo, que se abría camino en la mente de los ciudadanos, arrojando sombras sobre sus rostros dormidos. Entonces llegaba el día y nadie recordaba más que un momento de inquietud nocturna.

Y entonces las sombras se alargaron y la temperatura descendió, y cuando la noche regresó desde debajo del mundo, algo nuevo y terrible se aposentó sobre la ciudad. [...] A medida que la noche avanzaba, también eran los adultos los que sufrían.

En las profundidades de otro inocuo sueño, los viejos miedos y las paranoias llegaban de repente atravesando murallas mentales, como ejércitos invasores. Sucesiones de imágenes pavorosas asaltaban a los afligidos, visiones animadas de miedos profundos, banalidades absurdamente aterradoras (fantasmas y tragos a los que nunca deberían enfrentarse) de los que se reirían de estar despiertos.” (Miéville, 2000: 334)

Las pesadillas hacen de la ciudad un lugar aún más inhabitable, los ciudadanos viven bajo esta plaga que no los deja en paz, pero nadie hace nada. Todas las noches encuentran gente que no está ni viva ni muerta, pero nadie busca la causa de estos ataques. Hay un conformismo, un desprecio por el otro, sin embargo, a lo largo del relato podemos ver como en el escenario de fondo surge una revolución<sup>66</sup>.

En este lugar conviven distintas razas, algunas alienígenas, otras que realmente no se sabe de donde son, pero que han llegado poco a poco a poblar esta región. Los humanos son la parte más importante, dentro de ellos se encuentra el gobernador y todo su parlamento. Las demás razas se han convertido en habitantes, pero no en todo momento son aceptados como iguales, no pueden vivir en los mismos barrios, no pueden tomar los mismos taxis y las relaciones interraciales son un tabú. En este sentido no nos alejamos mucho de la situación que existe incluso hoy, en muchos lugares del mundo como Chile, Estados Unidos y la mayor parte de Europa, donde las razas distintas son discriminadas, tratadas como otreddades.

Esta separación se hace evidente en el paisaje urbano, el cual está marcado por la diferenciación entre los distintos barrios donde viven las variadas razas, imagen de la ciudad basada en Londres, lugar donde creció el autor. Nueva Crobuzon tiene una línea de trenes que recorren toda la ciudad y se unen en una estación común: La estación de la calle Perdido.

Londres es una ciudad dividida en 32 distritos, muchos de ellos con nombres de los pueblos que antes los conformaban, pero que fueron absorbidos en esta gran metrópolis. Es por esto que todos estos lugares son muy distintos entre sí, siendo una comunidad tan

---

<sup>66</sup> Esta revolución no es un hecho realmente importante dentro de la novela, sólo se habla de ella en algunos momentos sin ahondar demasiado. Sin embargo, es la historia central de la siguiente novela de la serie Bas-Lag.

interracial que existen más de trescientos idiomas y dialectos hablados a lo largo de su territorio. Esta heterogeneidad puede ser vislumbrada en su mapa, el cual, si es comparado con el de Nueva Crobuzon, se puede apreciar su similitud en esta gran división de barrios:



Mapa de Londres



Dentro del mundo Bas-Lag existen muchas ciudades además de Nueva Crobuzon, por lo tanto existen culturas muy distintas. Esta ciudad es una metrópolis importante, por lo que seres de distintos lugares del mundo convergen en este mismo espacio.

Nueva Crobuzon en sí misma posee una justicia terrible, que lleva a los habitantes a convertirse en monstruos, los hibrida hasta que dejan de ser lo que eran y se convierten en algo más, en marginados de la sociedad. Los rehechos son los resultados de estos castigos, un ejemplo de esto se encuentra en el caso contado por un propio criminal, quien por su castigo trabaja en una especie de circo de freaks:

“— ¿Qué hiciste? —preguntó.

—Robo —respondió el otro con rapidez—. Me pescaron tratando de hacerme con un viejo cuadro de un garuda de una vieja mierdera en Chnum. Valía una fortuna. El magistrado dijo que, como estaba tan impresionado con los garuda, podría... —aguantó la respiración un instante—, podría convertirme en uno.

Isaac pudo ver que las plumas del rostro estaban clavadas de forma desapiadada a la piel, sin duda atadas de forma subcutánea para que el quitarlas fuera agónico. Imaginó la tortura de la inserción, una por una. Cuando el rehecho se volvió lentamente hacia Derkhan, Isaac pudo ver el feo cuajo de carne endurecida de la espalda, donde las alas, arrancadas a algún águila ratonera o un buitre, habían sido selladas a los músculos humanos.

Las terminaciones nerviosas se habían unido inútilmente de forma aleatoria, y las alas sólo se movían con los espasmos de una muerte largamente aplazada. Isaac arrugó la nariz ante el hedor. Las alas se descomponían poco a poco en la espalda del rehecho.” (Miéville, 2000: 96)

Esta brutalidad es cuestionada tanto por los que vienen de fuera, como por los mismos habitantes de la ciudad, el procedimiento marca a cada individuo de por vida debido a su elección, tanto así que pueden volverse renegados, siendo parte del último eslabón entre las muchas razas que comparten el mismo hábitat.

Este tipo de justicia se ve contrastada con una muy lejana, la cual llega junto con Yagharek, quien proviene del desierto. Un lugar donde tanto la justicia como la visión del mundo son muy distintas a la del hombre. Esta diferencia ya se ve en el momento en que se

encuentra por primera vez con Isaac, situación en la que debe confesar por qué ha perdido sus alas:

“—Era demasiado abstracto. No era digno de respeto. Hubo... una locura... Estaba loco. Cometí un acto detestable, un acto detestable...  
Sus palabras rompieron en gemidos de pájaro.  
— ¿Qué hiciste? —Isaac se acercó ante la posible atrocidad.  
—Esta lengua no puede expresar mi crimen. En mi idioma... —Se detuvo unos instantes—. Trataré de traducirlo. En mi idioma decían... tenían razón... fui culpable de robo de elección... robo de elección en segundo grado... con total falta de respeto. —Yagharek volvía a mirar por la ventana. Alzó la cabeza de nuevo, pero no buscó la mirada del humano—. Por filo me consideraron Demasiado Demasiado Abstracto. Por ello no soy ya digno de respeto. Por ello soy lo que soy ahora. Ya no soy Persona Concreta y Respetada Yagharek. Ya no existe. Te dije mi nombre, y mi título. Soy Demasiado Demasiado Abstracto Yagharek No Digno de Respeto. Eso es lo que siempre seré, lo suficiente como para decírtelo.” (Miéville, 2000: 56)

El hecho de que este hombre pájaro no pueda traducir su crimen en palabras que sean entendidas por Isaac se debe a que tiene una visión completamente distinta de la justicia y lo que es defendido a través de ella. No se trata de la criminalización de un hecho violento o prohibido, no se castiga el hecho de robar un pan, sino que al quitárselo a alguien se le desprende de su propia elección de comerlo.

La relación entre estas dos culturas tan distintas se pone a prueba debido a la petición de Yagharek, él quiere volver a volar, es decir, revocar el castigo por su crimen. ¿Cómo puede Isaac juzgar las acciones que no entiende? ¿Debe revocar el castigo sin saber si lo merece o no?

Estas preguntas no son planteadas hasta la octava parte de la novela. Es en este momento, luego de haber derrotado a sus contendientes, en que llega Kar’uchai, una garuda que ha venido desde el desierto para impedir que su compatriota vuelva a volar, ya que el crimen cometido por Yagharek es en su contra:

“—Las instituciones de tu ciudad... hablando y hablando de los individuos... pero aplastándolos con capas y jerarquías... hasta que sus opciones quedan reducidas a

la elección entre tres clases de miseria. En el desierto, nosotros tenemos mucho menos. A veces tenemos hambre, a veces sed. Pero tenemos todas las elecciones que podemos. Salvo cuando alguien se olvida de sí mismo, olvida la realidad de sus compañeros, como si fuese un individuo solo... Y roba comida y elige comer por otros, o miente sobre la caza y elige cazar por otros; o se deja ganar por el hambre y ataca sin razón y elige por otros que no quieren ser heridos o vivir con miedo. Un niño que roba la capa de un ser querido para olerla de noche... roba la elección de otro de llevar la capa, pero con respeto, con un exceso de respeto. Sin embargo, otros robos no están mitigados siquiera por el respeto. Matar... no en la guerra o en defensa, sino... asesinar... es mostrar tal falta de respeto, una falta de respeto tan absoluta, que no sólo robas la elección de vivir o morir en ese momento... sino todas las elecciones que el muerto podría tomar. Las elecciones engendran decisiones... Si le hubiera permitido vivir, pudiera haber elegido pescar en una marisma salada o jugar a los dados o teñir pieles o escribir poesía o cocinar un estofado... y todas esas elecciones le son arrebatadas en un sólo robo. Eso es un robo de elección en el mayor grado posible. Pero todos los robos de elecciones hurtan algo al futuro además de al presente. El de Yagharek fue un atroz... un terrible olvido. Robo en segundo grado.

— ¿Qué hizo? —gritó Isaac, y Lin despertó sacudiendo las manos y temblando nerviosa.

Kar'uchai dijo, sin pasión:

—Tú lo llamarías violación.” (Miéville, 2000: 651)

Cuando traduce el crimen a palabras entendibles para Isaac, se vuelve juzgable. Este conocimiento hace que todo lo que pensaba antes del criminal se vuelva confuso, toda su ayuda queda eclipsada por el hecho de que se le ha acusado por algo comprensible:

“—Yag... un maldito violador —siseó y ella emitió un cloqueo.

—Robó una elección —dijo con voz neutra.

—Te violó —dijo él e instantáneamente ella volvió a cloquear.

—Robó mi elección —dijo. No estaba expandiendo sus palabras, advirtió Isaac: le estaba corrigiendo—. No puedes traducirlo a tu jurisprudencia, Grimneblin —dijo. Parecía molesta.” (Ibídem: 652)

Este momento de conocimiento hace que abandone a un amigo, la incapacidad de tomar una decisión correcta, ya que no se puede comparar una justicia con la otra, lleva al abandono, exiliando al compañero, dejándolo a su suerte en una ciudad que no es suya.

Pero es aquí en donde él debe tomar su propia elección. Sabe que su castigo es merecido, es la vergüenza que llega grabada en su cuerpo, por lo que se hace cargo de su imagen, convirtiéndola en una que pueda ser parte de la vida en la ciudad:

“Ya he dejado de ser el garuda encadenado a la tierra. Ese ha muerto. Esta es una nueva vida. Ya no soy una cosa a medias, un proyecto fracasado.

He arrancado las engañosas plumas de mi cuerpo y se ha vuelto suave, más allá de las afectaciones de las aves. Ahora soy idéntico a mis conciudadanos. Puedo vivir abiertamente en un mundo completo.” (Miéville, 2000: 663)

Como se puede ver, ambas justicias son terribles, llevando a los individuos casi hasta la tortura. Podría pensarse que son equivalentes: en ambos casos se les quita lo que los convierte en lo que son, sin embargo, las motivaciones de los castigos son completamente diferentes. No hay forma de compararlas, no hay forma de juzgar al otro cuando se es tan distinto.

De ahí la importancia de la hibridación, que convierte a dos seres dispares en uno sólo, es lo que debería dar paso al entendimiento mutuo. Esto es utilizado a lo largo de toda la novela para la construcción de su narración y su mundo, logrando una armonía en la mezcla de sus géneros y las razas que habitan la ciudad, pero mostrando el lado negativo en la constitución misma de las relaciones culturales. Los ‘otros’ son rechazados, marginados y la ciudad se ha separado para dar espacio a esta construcción.

No se trata de un mundo donde la hibridación sea vista con ojos comprensivos, sino que se rechaza y discrimina. Esto hace que en vez de aceptar que las diferencias son las que los hacen iguales, eligen recalcarlas cada vez más, llevado a los sujetos a la alienación. Esto provoca que sea la fragmentación lo que subyace.

¿Nuestro mundo también es así?

Es la pregunta de debemos hacernos ahora.

La CF normalmente es caracterizada por su gran capacidad para ser el puente a través del cual un escritor puede mostrar sus inquietudes respecto al

mundo actual, a lo que hay a su alrededor. Muchas veces ven decisiones humanas y lo único que les queda es preguntarse hasta qué punto estas van a afectar el futuro; de ahí la capacidad de crítica al mundo contemporáneo.

En este caso, el mundo no es un futuro al que llegaremos, sino que es un presente paralelo al nuestro, donde existen problemas como los nuestros. Si vemos una ciudad tan oscura y grotesca, donde todos son alienados y marginalizados ¿Qué es lo que sentimos? ¿Hay una identificación?

Es el momento de hacernos las preguntas a nosotros mismos, tomar un mundo ficticio como el impulso que nos lleve a ver lo malo y querer cambiarlo.

## Bibliografía

### Bibliografía del primer capítulo:

- Bould, Mark; Butler, Andrew; Roberts, Adam; Vint, Sherryl, eds. *The Routledge Companion to Science Fiction*. Oxon: Routledge, 2009.
- James, Edward; Mendlesohn, Farah. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Malmgren, Carl D. "A Theory of Science Fiction". *Worlds Apart*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 1–52.
- Nicholls, Peter. "Science Fantasy." *The Encyclopedia of Science Fiction*. Eds. John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight. Gollancz, 20 June 2012. Web. 6 Dec. 2014. <[http://www.sf-encyclopedia.com/entry/science\\_fantasy](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/science_fantasy)>.
- Nicholls, Peter. "Sex." *The Encyclopedia of Science Fiction*. Eds. John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight. Gollancz, 20 Aug. 2012. Web. 7 Dec. 2014. <<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/sex>>.
- Scholes, Robert y Rabkin, Eric. *La ciencia ficción, historia, ciencia, perspectiva*. Madrid: Taurus, 1982 (1977).
- Sterling, Bruce. "Preface". *Mirrorshades*. New York: Ace Books, 1986.
- Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción; sobre la poética y la historia de un género literario*. México: FCE, 1984.
- Vaisman, Luis. "En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la descripción de un género histórico". Revista Chilena de Literatura N° 25. 1985. 5–27

## Bibliografía de los capítulos siguientes

### Obra literaria:

- Miéville, China, *Perdido Street Station*, New York: Del Rey, 2000.
- Miéville, China, *La estación de la calle Perdido*, edición digital de baja ebooks [consultado en el segundo semestre del 2014]
- Miéville, China, “Jack”. En: Ann & Jeff VanderMeer (eds.) *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications, 2007

### Textos críticos:

- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova, 1964.
- Lem, Stanislaw, “On the structural analysis of Science Fiction”, *Science Fiction Studies*, Vol.1, part 1, 1973. Pp. 26-33
- Malmgren, Carl D., *Worlds apart*, United States: Indiana university press, 1991.
- Miéville, China, “Weird fiction”. En: Bould, Butler, Roberts y Vint (eds.) *The Routledge Companion to Science Fiction*. Oxford: Routledge, 2009.
- Scholes, Robert y Rabkin, Eric: *La ciencia ficción, historia, ciencia, perspectiva*. Madrid, Taurus, 1982
- Suvin, Darko: *Metamorfosis de la ciencia ficción; sobre la poética y la historia de un género literario*, México, FCE, 1984
- Vaisman, Luis. “En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la descripción de un género histórico”. *Revista Chilena de Literatura* N° 25. 1985. 5–27
- VanderMeer, Jeff, “The new weird: “it’s alive?””, En: Ann & Jeff VanderMeer (eds.) *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications, 2007
- VanderMeer, Ann & Jeff, “What is Steampunk?” En: Ann & Jeff VanderMeer (eds.) *Steampunk II: Steampunk Reloaded*. San Francisco: Tachyon Publications, 2010.

Entrevistas:

- Anders, Lou, Entrevista a China Miéville, The Believer, Vol. 3 NO.3, abril de 2005.  
[http://www.believmag.com/issues/200504/?read=interview\\_mieville](http://www.believmag.com/issues/200504/?read=interview_mieville) [consultado en noviembre de 2014]
- Marshall, Richard, The Road to Perdido: An Interview With China Miéville, 3 A.M. Magazine, 2003  
[http://www.3ammagazine.com/litarchives/2003/feb/interview\\_china\\_mieville.html](http://www.3ammagazine.com/litarchives/2003/feb/interview_china_mieville.html)  
[consultado en noviembre de 2014]