

**La conquista *queer* del cosmos:
ciencia ficción e identidad de género en *Vagabunda Bogotá***

Trabajo de grado para optar al título de literato

Dirigido por:

Camilo Hernández Castellanos

Presentado por:

Sergio Jhonatan Ríos Rozo

Universidad de los Andes (Colombia)

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Humanidades y Literatura

Mayo de 2022

Bogotá

Agradecimientos

A Nina, por acompañarme cada noche mientras escribía y por escucharme una y otra vez cuando leía en voz alta. A Juli y a Cami, por apoyarme con amor en todos los proyectos que emprendo. A Gaba, por su experiencia, su creatividad y por mostrarme que mis ideas son interesantes. A Mafe, por inspirarme siempre a dar lo mejor de mí y a ser persistente sin dejar de lado mi tiempo de descanso. A Jorge, por ser mi compañero en este camino.

A Camilo, por aceptar guiarme en un proyecto tan extraño como lo es este, por sus correcciones que me llevaron a querer saber más de la ciencia ficción y por tenerme paciencia cuando repetía constantemente los mismos errores. A Claudia, por preocuparse cuando sentía que iba a la deriva, por motivarme a llevar este proyecto a otras instancias, por su sonrisa y su pasión por la literatura. A Andrea, por exigir de mí siempre un esfuerzo más e incentivar-me a hacer lo que me gusta.

Resumen

Para el público en general la ciencia ficción es un género menor que tiene temas poco importantes y que se aleja de nuestra realidad. Sin embargo, bajo este prejuicio se ha olvidado la influencia de obras que tratan de temas que hablan de nuestros intereses. En este trabajo buscaré mostrar cómo en una novela de ciencia ficción pueden emerger temas que corresponden a preocupaciones contemporáneas. Esto lo realizaré analizando las distintas formas en las que el género literario se relaciona con las temáticas de identidad de género y sexualidad en la novela *Vagabunda Bogotá* de Luis Carlos Barragán. En específico indagaré la forma en la que la propuesta de ciencia ficción de este autor permite concebir y comprender la identidad *queer* de varios de sus personajes. Inicialmente propondré un análisis de varias de las formas en las que la ciencia ficción ha logrado tratar los temas de la otredad y las identidades no binarias. Después plantearé un análisis en torno a la propuesta de ciencia ficción que hace Barragán contrastando distintas definiciones y poniendo su obra en contexto. Finalmente, retomaré varios personajes *queer* y los eventos sobrenaturales de los que son partícipes para resolver la cuestión principal. De esta forma el estudio planteado busca también explicar cómo los límites del género literario y de la identidad de género no son inamovibles.

Palabras clave: *queer*, género literario, identidad de género, sexualidad, otredad, ciencia ficción colombiana, ciencia ficción latinoamericana, *Vagabunda Bogotá*.

Tabla de contenido

Agradecimientos	2
Resumen	3
Introducción	5
I. La destrucción de la frontera y la transformación del individuo	7
II. Sobrepasando los límites: la ciencia ficción en <i>Vagabunda Bogotá</i>	15
Conciliar el misticismo con la ciencia.....	15
La perspectiva histórica y el problema del tiempo.....	21
Una novela en el contexto de la ciencia ficción latinoamericana	24
III. Identidades queer: ambigüedad, reconstrucción y separación	28
La licuadora Oster	28
El vuelo de Margarita	30
La conciencia de Luis	33
Conclusiones	39
Obras citadas	44

Introducción

La ciencia ficción en sus diferentes formas se ha tomado constantemente como un género menor y se ha relegado a la literatura juvenil debido a su uso en películas y en novelas que buscan atraer un público mucho más amplio (Capanna 9-10, Moreno 5). En consecuencia, se suele limitar el impacto de los temas que puede tratar. Por esto no es raro que los lectores que no conocen este género literario se imaginen cuando se habla de él una escena sacada de *Los Supersónicos* con una mucama robot y una familia que se moviliza en platillos voladores, o puede que se piense en películas de alienígenas en donde hay solamente disparos y persecuciones (Moreno 108). Sin embargo, la ciencia ficción retoma temas que exceden estas categorías. De hecho, la historia de la ciencia ficción está llena de obras relevantes para la literatura universal por los temas que se tratan y que abarcan distintos tipos de intereses.

Entre los varios temas que se pueden encontrar en este género literario emergen particularmente la identidad de género y la sexualidad. Desde Mary Shelley, hasta Ursula K. Le Guin y Margaret Atwood, se han tratado estos temas de distintas formas. En el panorama latinoamericano -entre autores como André Carneiro, Angélica Gorodischer y Maileis Gonzáles- se puede encontrar la novela de Luis Carlos Barragán *Vagabunda Bogotá*, donde la diversidad de personajes está en medio de las indeterminaciones de orientación de género y de naturaleza: pasan de ser humanos a ser, de un momento a otro, máquinas u objetos inanimados, sus mentes y sus cuerpos mutan, dejando así al lector esperando una explicación que dé estabilidad a sus dudas, lo que finalmente nunca se realiza.

Considerando lo anterior, con el presente trabajo propongo comprender cómo en la novela de Barragán algunos elementos particulares de la ciencia ficción permiten reflexiones profundas en torno a la identidad de género. Sin embargo, debido a que su propuesta de ciencia ficción no corresponde a aquello que nos imaginamos cuando se nos habla de este

género literario -pues podrían considerarse que varios elementos en ella se salen completamente de aquello que caracteriza la ciencia ficción- también analizaré esta para así adentrarme más en la cuestión de lo *queer*.

Resolveré estos problemas en tres secciones. En el primer capítulo, mostraré cómo la ciencia ficción en general ha permitido hablar de temas de identidad de género y orientación al exponer la manera en la que propone una deconstrucción de las ideas entorno a la identidad y un análisis de la otredad. En el segundo capítulo plantearé un estudio de las distintas formas en las que las características de la ciencia ficción se pueden hallar en *Vagabunda Bogotá*, resaltando al mismo tiempo los elementos en la novela que pueden ser contradictorios para una idea generalizada sobre este género literario. A lo largo del tercer capítulo, haré una exposición de algunos pasajes del libro donde que se presentan identidades no-hegemónicas para hacer énfasis en la forma en la que el autor deja entender que las nociones binarias son insuficientes para hablar de sus personajes. En esta tercera parte retomaré además ideas de las dos partes anteriores para mostrar cómo esos elementos discordantes de la propuesta del autor en cuanto a género literario van de la mano con la identidad de los personajes.

I. La destrucción de la frontera y la transformación del individuo

Para comprender cómo la ciencia ficción permite hablar de discursos de género consideremos antes cuál es la distancia que existe entre ambos temas. Por una parte, la ciencia ficción parece tratar sobre asuntos que son transversales a las sociedades: las costumbres en otros planetas, la expansión de las fronteras del conocimiento, el progreso, el futuro. Incluso en los subgéneros más alejados de esa tecnología con la que se le suele relacionar -como la distopía o la ucronía- se pueden encontrar cuestiones que se plantean en la mayor parte de las ciencias sociales: los distintos tipos de gobierno, la influencia de los hechos históricos en la actualidad, la organización socioeconómica, el declive de las civilizaciones. La ciencia ficción es un terreno en donde el individuo se deja de lado y se vuelve más que nada un ciudadano, un humano, un explorador, un terrícola. En otras palabras, su valor subyace a la colectividad de la que hace parte.

Este hecho se puede comprobar si tomamos la definición de Darko Suvin del género: “SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (Suvin 7-8). La colectividad en la definición de Suvin se puede encontrar en la conjunción de dos elementos: la cognición y el entorno empírico del autor. Respecto al segundo término Suvin aclara que aunque se hable de un marco alternativo al entorno del autor, siempre hay una conexión con este (10). La conjunción de ambos términos permite entender que la ciencia ficción está fundada en preocupaciones que no sólo interesan a un solo individuo, sino que inmiscuyen a grandes grupos de personas que viven esos mismos contextos y que razonan entorno a ellos.

Ante este hecho, nuestra pregunta se vuelve mucho más compleja, ya que las dos esferas relevantes para este estudio parecen alejarse bastante la una de la otra. Esto se podría

concluir al considerar que los temas de identidad de género e identidad sexual se han solido recluir a lo privado. Una comprobación de esta idea se puede encontrar en el uso del término “closet” o “armario” en contextos identitarios, pues “«Salir del armario» significa expresar abierta y voluntariamente la propia homosexualidad. «Estar en el armario» significa vivir la homosexualidad de manera privada” (Platero et al 29). El estar fuera o dentro del “closet” termina relacionándose con un tabú que existe en torno a la expresión de la propia sexualidad y del género -cuando estas no corresponden a la norma-, y que obliga a los individuos a reprimir sus identidades y guardarlas para sí mismos. Al preguntarnos cómo conciliar estos opuestos o cómo llevar la colectividad a la individualidad o viceversa debemos pensar adicionalmente en cómo sacar de lo privado la identidad de género y la sexualidad dentro del campo de la ciencia ficción.

Una primera respuesta a esta pregunta la encontramos en el libro de Fredrich Jameson *Acheologies of the future*, donde se hace un estudio sobre la utopía en cuanto a manera de pensar y en cuanto a forma literaria. Téngase en cuenta que para Jameson la utopía es un subgénero de la ciencia ficción, que no obstante comprende una gran parte de este: “This is clearly a question that needs to be enlarged to include Science Fiction as well, if one follows Darko Suvin, as I do, in believing Utopia to be a socio-economic sub-genre of that broader literary form” (Jameson xiv). En el capítulo “The Alien Body” se busca dar un sentido a la imagen del extraterrestre en ciertas utopías y mientras que el autor está explicando las estructuras sociales que se encuentran en la novela *The Mote in God's Eye* de Jerry Pournelle y Larry Niven, afirma lo siguiente:

The Utopia, we said, was a text in which the relations between the individual and the collectivity are substituted for the dual relations between two small numbers of individuals which make up the existential or social life of the self. That more purely

existential, or personal level, is here constituted by gender and gender relations, on which once again the fact of the body and of the biology and anatomy can be seen more directly to determine large scale social structures. (137)

A primera vista esta solución puede parecer satisfactoria, pues se apela al rol del individuo en la sociedad y sobre todo se demuestra que su orientación de género es relevante en el marco de su relacionamiento dentro de esta.

Sin embargo, no se debe dejar de lado que en la propuesta de Jameson se limita la importancia del individuo en la colectividad propuesta por el género literario. Bajo su perspectiva un personaje sólo puede ser importante en una narración de ciencia ficción si logra crear relaciones con otros individuos. Su género y su sexo son relevantes en cuanto permiten la creación de un vínculo afectivo y posteriormente una familia: “By definition, these gender relations are at one with the structure of marriages, families, inheritance law and the like” (137). Esto termina relegando de la ciencia ficción a figuras trans en donde el dilema sexual no se basa en el relacionamiento con el otro, sino en la identificación y expresión de sí mismos. Por otra parte, se podría decir que el problema no se resuelve realmente con esta pregunta, pues nuevamente los personajes son relevantes para el autor en cuanto a su capacidad de crear y componer un entramado social.

A pesar de lo anterior, en la teoría de Jameson hay un avance en cuanto a la relación entre la ciencia ficción y las cuestiones de género. Esto se logra a partir de la introducción de la otredad con la figura del alienígena: “Totality is then precisely this combination of closure and system, in the name of autonomy and self-sufficiency and which is ultimately the source of that otherness or radical, even alien, difference” (5). Con estas palabras se aclara que la otredad nace de una lógica clasificatoria de las sociedades de agrupar lo similar y dejar por fuera lo diferente. De hecho, bajo esa lógica en un inicio se clasificaron despectivamente las

identidades no normativas con el apelativo *queer*, término que abordaré a profundidad más adelante. Esa otredad que queda por fuera es la que se puede manifestar como individualidad.

Una idea similar se puede hallar en la propuesta de Donna Haraway en torno a la figura del *cyborg*. Esta es crucial para la teoría de la autora que busca mostrar cómo las distintas estructuras socioeconómicas se relacionan con las formas de concebir el género. Bajo este orden de ideas el *cyborg* sería la figura que se desarrollaría a la par de una sociedad posindustrial y posmodernista. Aquello que para Haraway identifica más que nada al *cyborg* es la mezcla de naturalezas, lo que implica a su vez una asociación con lo abyecto o con el monstruo (Haraway 308-309). Esto se puede ver planteado de distintas formas que iré desarrollando poco a poco en este texto. Ahora, debido al tema que nos concierne en este trabajo, la que más resulta relevante es la del género: “El «sexo» del *cyborg* restaura algo del hermoso barroquismo reproductor de los helechos e invertebrados (magníficos profilácticos orgánicos contra la heterosexualidad). Su reproducción orgánica no precisa acoplamiento” (254). En consecuencia, su sexo es masculino y femenino al tiempo o, puesto en otras palabras, no es ni el uno ni el otro, debido a que no se pueden delimitar ninguno de los dos en su cuerpo. El *cyborg* es la figura en donde se materializa tanto el tipo de otredad que Jameson proponía con el que intentamos buscar.

Si bien ambos autores concuerdan en la identificación de la otredad como delimitante de las sociedades, Haraway va un poco más allá en cuanto a la problemática de enlazar el individuo con la colectividad, lo que en la postura de Jameson había quedado irresuelto. Para ella, la figura del *cyborg* no sólo viene a quebrantar los límites en sí mismo, sino también borra el límite entre otras parejas de opuestos que exceden de una forma u otra su cuerpo. Se identifican en el texto principalmente tres rupturas principales: la barrera entre el hombre y el animal, entre el organismo y la máquina y finalmente entre lo físico y lo no físico. La

ruptura entre el organismo y la máquina se comprende dentro de una oposición mucho más grande, pues el primer término se puede entender como la materialización de la naturaleza y el segundo como la materialización de la artificialidad:

“Las máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas.” (258)

Esta pareja de términos tiene que ver con la discusión que estábamos teniendo antes, pues la naturaleza tiende a relacionarse al cuerpo y en consecuencia a las cuestiones alrededor del individuo, mientras que lo social por su cualidad de ser formado o producido por el actuar del hombre se acerca a la artificialidad.

La ruptura entre estos dos se logra al considerar esos límites como construcciones realizadas por la manera de organizar el mundo de los humanos que separa todo lo que no es semejante y lo clasifica. La intrusión del *cyborg* permite que se deje de pensar en esa clave binaria, pues sus prótesis se vuelven sus órganos y viceversa. Su cuerpo no resulta siendo una mezcla de elementos de dos naturalezas distintas, sino un conjunto de elementos cuyo origen no es relevante para un buen funcionamiento. Haraway, no considera al individuo solamente como parte de un entramado, sino que equilibra ambas partes del problema al permitir que lo colectivo se relacione con lo íntimo de la misma forma. Esto implica finalmente que los temas de la ciencia ficción no se desconectan de ninguna manera de la identidad de género y de la sexualidad.

Sin embargo, en la búsqueda de la unión de estos dos planos podemos encontrar otra solución a este problema. Si bien no podemos llevar al individuo a la colectividad sin volverlo un componente, como hizo Fredric Jameson, sí se puede pensar en el individuo (o al menos

en su identidad de género y su sexualidad) directamente como tema de la ciencia ficción. Para comprender mejor esto retomemos el texto *Manifiesto contrasexual* de Beatriz Preciado, en el que se expone una teoría en torno al dildo. Este elemento subvierte también varios órdenes, pues con él Preciado intenta desligar la penetración y el falo de la masculinidad. Todo esto implica que el dildo se vuelve un elemento que no sólo desdibuja la frontera entre los objetos y los organismos, como Haraway ya proponía, sino que también elimina la concepción de que una práctica sexual se desarrolla solamente entre organismos:

“El dildo, como referencia de potencia y excitación sexual, traiciona al órgano anatómico desplazándose hacia otros espacios de significación (orgánicos o no, masculinos o femeninos) que van a ser re-sexualizados por su proximidad semántica. A partir de ese momento, cualquier cosa puede devenir dildo. Todo es dildo. Incluso el pene.” (Preciado 65)

Considerando todo esto, se concluye que el individuo se ve sustraído de su humanidad en cuanto a su parte sexual, el pene se vuelve un objeto sexual ajeno a su poseedor. Se vuelve un objeto más.

Partiendo de esta idea y retomando algunas propuestas de Foucault, Preciado desarrolla más allá su planteamiento y propone que el género y la sexualidad son formas de tecnología, pues en torno a estos se crearon imaginarios que se han fosilizado en las costumbres de las personas:

“La fuerza de la noción foucaultiana de tecnología reside en escapar a la comprensión reductora de la técnica como un conjunto de objetos, instrumentos, máquinas u artefactos, así como a la reducción de la tecnología del sexo a las tecnologías implicadas en el control de la reproducción. Para Foucault, una técnica es un dispositivo complejo de poder y de saber que integra los instrumentos y los textos,

los discursos y los regímenes del cuerpo, las leyes y las reglas para la maximización de la vida, los placeres del cuerpo y la regulación de los enunciados de verdad.” (124)

A modo de ejemplo consideremos las actitudes que se relacionan a cada género o incluso una predisposición a ciertos colores desde la infancia. En ambos casos se trata de creaciones en torno a la clasificación de hombre y de mujer, y permiten ordenar la realidad que se percibe para comprenderla (*comprendo*). En ese sentido estos ejemplos se podrían relacionar con un microscopio que permite ver y capturar la realidad que se escapa a nuestros ojos para poder catalogarla.

Asimismo, Preciado vuelve tangible la relación entre identidad de género y tecnología al mostrar cómo la ciencia en varios casos ha modificado el sexo de niños intersexuales para volverlos o mujeres u hombres quirúrgicamente. A partir de todo esto, proclama una sociedad contrasexual, en donde se reafirma esa maleabilidad del sexo y sus consecuencias:

“La contra-sexualidad es también una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/génerodenominados “hombre”, “mujer”, “homosexual”, “heterosexual”, “transexual”, así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información ...” (19)

Bajo la perspectiva que se plantea en estas líneas, el ser humano se comienza a acercar más a la tecnología y su cuerpo se vuelve artificial como sucede con el *cyborg* de Haraway. Esta idea permite que el hombre en sí mismo se pueda volver tema de ciencia ficción.

Estas propuestas de Haraway y de Preciado, al consistir en la ruptura de dicotomías que han definido las identidades por siglos, terminan por enmarcarse en un discurso sobre lo

queer, pues “a diferencia de otros movimientos que adoptan posturas identitarias fuertes, lo *queer* se caracteriza precisamente por ocupar y problematizar las posiciones identitarias que pretendían una normalización aproblemática de la disidencia sexual” (Platero et al. 381). Este término, originariamente usado de forma despectiva, está en consonancia con la discusión que hemos venido teniendo, pues lo *queer* permite hablar de aquello que se sale de la norma, aquello que no se puede catalogar en una dicotomía.

Tanto las transformaciones de Preciado como las rupturas de dicotomías de Haraway aclaran el panorama de la relación entre género literario e identidad de género en la literatura de ciencia ficción. Sobre todo, como se verá más adelante, permiten dilucidar cómo la propuesta de ciencia ficción de Luis Carlos Barragán en *Vagabunda Bogotá* adquiere ciertos matices que concuerdan con las particularidades que se pueden hallar en las identidades de sus personajes.

II. Sobrepasando los límites: la ciencia ficción en *Vagabunda Bogotá*.

Antes de revisar los distintos problemas en torno a la manera en que son presentados los personajes, analizaré las formas que adquiere la ciencia ficción en la novela, con el objetivo de dilucidar cómo funciona la relación entre el género literario y la identidad de género. Tras una primera lectura de la obra es común formularse varias preguntas: ¿*Vagabunda Bogotá* es un texto de fantasía o de ciencia ficción?, si es de ciencia ficción ¿cómo explicar elementos considerados mágicos?, ¿cómo interpretar otros que enlazan la obra a la realidad del autor? y finalmente ¿esto sucede en el presente o en el futuro?

Conciliar el misticismo con la ciencia

Para abordar todas estas preguntas, tengamos en cuenta inicialmente la dicotomía entre la fantasía y la ciencia ficción. Usualmente se suele hacer una separación tajante entre ambos géneros a partir de la manera en la que se explican los hechos de la narración (Jameson 57, Moreno 68, Suvin 34). En la fantasía la explicación de los eventos sobrenaturales yace en la magia, mientras que en la ciencia ficción su origen es lógico y suele encontrarse en las leyes naturales, las sociales, la tecnología o la ciencia. Un buen ejemplo de esta división se puede hallar en el texto de Jameson:

In our present context, indeed, it has immediate consequences for our reception of that fundamental motif of fantasy which is magic as such. If SF is the exploration all the constraints thrown up in history itself ... then fantasy is the other side of the coin and a celebration of human creative power and freedom which becomes idealistic only by virtue of the omission of precisely those material and historical constraints. (Jameson 66)

La división que este autor hace de ambos géneros, si bien se analiza desde una perspectiva histórica al contrastar los ideales de una época con sus limitaciones, tiene como eje principal el tema de la magia. Ante este hecho no es extraño que la unión de elementos pertenecientes a ambas tradiciones pueda parecer extraña y provocadora.

Luis Carlos Barragán parece enfocarse inicialmente en sólo uno de estos dos elementos: la explicación lógica. De tal forma se puede evidenciar en el primer capítulo de su novela, titulado además “Estaciones espaciales”:

La sombra de una nave espacial del tamaño de una ciudad se desliza suavemente por la superficie de un planeta azul, galopando en silencio entre las sombras, orbitando cómo un satélite. La nave espacial tiene una cúpula de cristal enorme, aparatos mecánicos, antenas, entradas y salidas donde brillan leds que indican el camino seguro para las naves, dejando pasajeros y mercancías. (17)

En un primer momento en el texto se hace referencia a la ciencia ficción al presentarse la imagen de la nave espacial en el cielo, que es común en el subgénero de la *space opera*. Incluso se profundiza en ese detalle al describir las varias partes que la componen. De forma similar sucede con otros elementos en la novela que llevan la mente del lector al imaginario en torno a la ciencia ficción: estaciones espaciales, viajes interplanetarios, una universidad en saturno y piratas espaciales.

Consideremos adicionalmente que bajo otras definiciones en la ciencia ficción “Lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce ... Se trata de relatos en los que, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica” (Todorov 42). De esta forma, el hecho de que tras la lectura del pasaje anterior en la mente del lector se dibuje una nave -que

aunque irreal puede llegar a existir tras los avances de la tecnología- confirmaría su persistencia en el género literario.

Incluso si hay escenas en donde es muy claro el tipo de literatura que se está escribiendo, en otros capítulos se encuentran pasajes en los que se podría considerar que las características de la ciencia ficción se están olvidando. Por ejemplo, esto sucede en el capítulo “Epifanía” que por medio diálogos se presenta una escena particular:

—Vamos a hacer un ejercicio sorprendente. Vamos a cerrar nuestros ojos, a concentrarnos en nuestro cuerpo. Muy bien, ahora quiero que sientan que una luz púrpura recorre sus venas, recuerden controlar la respiración.

—Señor, señor, ¿es normal comenzar a ver cosas?

—¿Qué estás viendo?

—Estoy viendo a Dios.

—No, no, no abran los ojos, por favor concéntrense en la luz púrpura.

— Sí, yo creo en ti, Dios (Llanto). Gracias, señor, gracias.

(Todos en la clase de meditación con los ojos abiertos mirando a un hombre que está flotando). (Barragán 86)

Claramente este evento sobrenatural se presenta sin ninguna explicación científica o lógica. Los temas de la religión y las experiencias místicas no están completamente por fuera de la ciencia ficción, aunque así parezca simple vista. Esto se puede comprobar al leer obras de Phillip K. Dick, como “La invasión divina” o “Sivainvi”, u obras de Asimov como “La última pregunta”. Sin embargo, muchas de estas suelen usar explicaciones lógicas para comprender, por ejemplo, la existencia de seres todopoderosos o incluso usan el texto bíblico como base de un relato mucho más racional. Esto no ocurre en *Vagabunda Bogotá* pues, retomando la cita en cuestión, el contexto de la clase de meditación y el diálogo que sostiene el personaje

con Dios hace que el evento se aleje mucho más de la estética tecnológica que se planteaba capítulos anteriores.

Hay distintas formas de conciliar estos elementos que aparentemente no concuerdan con el género literario. Una de estas es el argumento de la enfermedad: muchos de estos problemas en torno a los eventos sobrenaturales parecen resolverse al tratarlos como síntomas de una patología. Esto sucede en varias ocasiones y es evidente mucho más en unos pasajes que en otros. Por ejemplo, retomando el fenómeno de la levitación, a este se le suele referir en la obra de la misma forma que a un padecimiento físico: “Los humanos que vuelan se encuentran en un estado de permanente inconsciencia. Es la hora en que no sabemos cuál es su actividad neuronal durante esa especie de coma— dice un especialista rodeado de libros esotéricos” (97). Incluso al comprenderlo como enfermedad, no se logran alejar del todo las imágenes fantásticas con las que se suele relacionar este fenómeno, pues incluso persisten esas alusiones a lo místico que se describían anteriormente.

De hecho, en el texto en ciertas ocasiones se retoma el argumento de la enfermedad para volverlo una parodia: “«Sí, es que mi hijo se acostó con una muchacha y se está transformando en una cucaracha enorme». «Bueno, bueno, es una enfermedad bastante común” dice Yolaidy. «es un problema que se puede tratar con analgésicos y antibióticos»” (170). Como se puede ver en estas líneas la parodia hace crítica a la forma en la que se suelen catalogar los fenómenos que no se comprenden. En otras palabras, el mismo recurso de explicar lo inexplicable como un síntoma es presentado como algo absurdo.

La insuficiencia del argumento de la enfermedad es mucho más evidente si se tiene en cuenta la enfermedad del olvido. El olvido es uno de los temas que más se tratan en la ciencia ficción y esto se puede constatar tras leer algunas narraciones como “Anochecer” de Isaac Asimov y “Solaris” de Stanislaw Lem. Incluso en el marco de la ciencia ficción

colombiana “El arca de la alianza” de Germán Espinoza es un buen ejemplo de cómo se ha utilizado de diferentes formas ese motivo. En *Vagabunda Bogotá* el olvido se encuentra también bajo la forma de una enfermedad cuyo desarrollo se analiza de forma muy detallada. Primero, se muestra la forma en la que se trasmite y sus consecuencias en cada persona, luego se habla de las distintas consecuencias sociales que ha generado y de su avance progresivo en cada país (51-53). Como se puede ver se habla del olvido en los mismos términos que una pandemia, pero hay un punto de quiebre que pone en duda el contexto al que se ha apelado:

A los primeros los dejaron ciegos, a ver si la enfermedad seguía transmitiéndose con miradas ciegas, y resultó que la mirada estaba más allá de los ojos. Incluso después de quitarles los ojos la cosa seguía propagándose. Era un problema de conciencia, de indeterminación. (53)

El hecho de que la propagación de la enfermedad no se pueda explicar con algo concreto como la mirada -como sucede por ejemplo en *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago- sino con algo intangible como la conciencia saca al lector del campo científico y lo transporta al de la gnoseología y la metafísica.

Un segundo tipo de explicación de los eventos sobrenaturales de *Vagabunda Bogotá* es también un elemento transversal en ella: la poscuántica. Esta disciplina inventada por Barragán parece dar explicación a varios de los hechos mágicos. En muchos fragmentos se la plantea como una ciencia que no se sale de lo normal, debido a que hay leyes que la sostienen y a que hay una bibliografía que se construye entorno a ella:

Fundamentos de la física poscuántica:

1. El universo no tiene dimensiones, por lo tanto el espacio y el tiempo son una ilusión humana que puede romperse con una elevada conciencia.

2. El universo es uno solo y no posee elementos, no existe un límite entre un ente y otro.
3. Las conciencias no existen, los pensamientos no se encuentran en nuestros dobleces de la corteza cerebral, están en un lugar que carece de espacio y de tiempo y, sin embargo, son igual de reales y tangibles.

Roger Bergman, *La poscuántica aplicada*,

Volumen 1. (79)

Este fragmento de texto que parece sacado de un libro de física, además de mostrar cómo la poscuántica se establece como disciplina, también retoma el tema de la conciencia, ese término que, como sucedió anteriormente, mezcla el discurso científico con un tipo de ideas alejadas de lo tangible.

El campo de la poscuántica además se extiende en la educación y en un primer momento parece enseñarse como cualquier otra materia, en instituciones educativas y con un recorrido escolar preciso: “Por ese entonces habrá becas interplanetarias para ir a la universidad de Urano a estudiar física poscuántica” (14). Sin embargo, nuevamente las expectativas se ven contradichas cuando los elementos que se podrían relacionar con una educación universitaria mutan: “El verdadero examen de física poscuántica era espiritual. La primera prueba física era teletransportarse. La segunda era flotar en el aire” (293). El nuevo contexto que se introduce en este pasaje se acerca a una experiencia de descubrimiento místico, como si en vez de estudiantes se tratara de monjes.

De esta manera, se puede ver que los argumentos que podrían enlazar los elementos sobrenaturales de la novela con explicaciones lógicas terminan de una forma u otra siendo áreas en donde tanto las explicaciones mágicas y las científicas conviven en armonía. En cada uno de los distintos casos los lectores se encuentran en la mitad de dos estéticas que

aunque generalmente se oponen, como Jameson muestra, en esta novela parecen complementarse. Para materializar una vez más la convergencia de estas explicaciones se podría aludir a la descripción del granizo del primer capítulo. Mario, uno de los personajes centrales, afirma que el granizo es un animal pequeño que se gesta en el polo norte y que se congela siendo llevado por las corrientes del aire (16). Hasta este punto la explicación adquiere un tono científico. Sin embargo, al final del discurso de Mario se agrega lo siguiente: “Cuando se dan de golpe en la tierra, agonizan y mueren. Cuando el alma se les va, se derriten y reencarnan en personas o en carros de carreras” (16). Lo mágico, presente en la reencarnación por lo que respecta a este fragmento, parece adquirir el mismo peso que lo científico y por ende no hace falta trazar una línea que lo separe la ciencia al presentarse como cualquier otro hecho natural.

La perspectiva histórica y el problema del tiempo

En este punto vale la pena considerar otra característica de la ciencia ficción en su contraste con la fantasía: “It is also worth mentioning the ahistorical nature of these ethical preoccupations, inasmuch as it would seem to be the absence of any sense of history that most sharply differentiates fantasy from Science Fiction” (Jameson 61). Incluso si la fantasía utiliza muchos elementos del pasado medieval, estos son solamente recursos estéticos y en consecuencia se puede hablar de una carencia de conciencia histórica en este género literario (58). La ciencia ficción, por otra parte, se preocupa por la historia de distintas formas: mirando hacia el pasado y revisando la consecuencia de los eventos (ucronía), considerando los desarrollos de sociedades contemporáneas y sus tecnologías (futurismo) e incluso revisitando momentos específicos del pasado (viajes en el tiempo).

Sin embargo, a la hora de revisar si esta característica se encuentra en la obra de Barragán se pueden tomar dos posiciones: por una parte se podría hablar de una ausencia completa de preocupaciones históricas, pues en varios pasajes hay incoherencias temporales. Por ejemplo, retomando el primer capítulo, se encuentran oraciones como esta: “Eso cuando cada planeta tenga su universidad planetaria. Por ese entonces habrá becas interplanetarias para ir a la universidad de Urano” (Barragán 14). Todos estos hechos están presentados como si no correspondieran al presente narrativo de la novela y, a pesar de eso, más adelante terminan siendo elementos presentes en la trama: “La estación Urano ya tenía cien años de existencia, funcionaba al principio como un pequeño pueblo de científicos” (78). El mismo evento en dos secciones distintas del libro es presentado de formas diferentes pues cambia la relación que tiene con la trama principal. Este tipo de hechos hacen que uno piense que no hay una lógica histórica en lo que se quiere mostrar, pues nunca hay una pretensión de mostrar la verdad de lo que ha sucedido en la trama, incluso si se trata de una ficción.

Lo ahistórico en *Vagabunda Bogotá* puede adquirir otro matiz adicional: el presente cotidiano. Si bien los distintos tipos de eventos que ocurren en la novela pueden ser descritos como extraños y sobrenaturales, una gran parte de las imágenes y las reflexiones que hace el autor logran describir un estilo de vida común y corriente. Para ilustrar esta idea retomemos el inicio del capítulo “En el paleolítico superior”: “Personas durmiendo cansadas por los rayos que lanzan las pantallas del computador: secretarias, cajeros, lo que uno quiera, todos dormidos sobre el teclado, babeando de cansancio, esperando que se acaben las horas de trabajo para tomar un bus” (28). No es raro pensar que con estas líneas de texto, Barragán estaría describiendo las últimas horas de una jornada laboral en Bogotá.

Ante esas regresiones a la cotidianidad Florencia Colombetti en su análisis de la novela de Barragán separa este relato de una concepción de la historia que da relevancia a los grandes acontecimientos:

“... el futuro no aparece como espacio de cambio y transformación, sino que se cubre con las nimiedades de la vida diaria y los deseos individuales que atraviesan las biografías mínimas, donde lo que se narra es aquello que, como dice Ludmer (2007), «está como fuera de la Historia con mayúsculas». Desde allí que la futuridad ya no puede presentarse como una temporalidad *otra* respecto del presente, de manera que la idea del futuro como lo radicalmente nuevo queda eclipsada por el relato de lo mismo o de lo que ya está aquí” (Colombetti 88).

Con esto se puede ver que tampoco hay una pretensión de distinguir los hechos que afectan a cada individuo personalmente de los que afectan a comunidades enteras. Esto no sólo destruye una idea de futuro, como demuestra Colombetti, sino que además nos aleja de ese sentido histórico que se describía anteriormente.

Por otra parte, hay pasajes que parecen dar cuenta de ese sentido histórico que nombra Jameson, pues están en conexión directa con la realidad del autor y los eventos históricos que definen su presente:

... ahora que vivía solo me estaba matando esa idea de abrir una cuenta de banco aunque no tuviera dinero, tomar vinos finos aunque no tuviera dinero, comprar periódicos, hablar de Álvaro Uribe, El Tiempo. Entre toda esa basura de la gripe porcina y el terremoto de Haití había un titular bien interesante ... (Barragán 35)

Incluso se intenta en ciertos momentos construir un pasado histórico para esa realidad ficcional, como se puede ver si se retoma la historia de Le Roy Susana: “En mil ochocientos y pico murió fulminado frente al edificio de gobierno galáctico en Aldebarán, la estrella más

grande en la constelación de Tauro y la sede del gobierno de los Estados Unidos de América Galáctica” (131). Tal y como sucedía anteriormente con la cuestión de la magia, llegamos a una contradicción entre la propuesta de Barragán y las definiciones de ciencia ficción.

Esta cuestión temporal Eduardo Avendaño la aborda en su texto “La física poscuántica”. Allí busca dar un sentido a los distintos elementos de la novela de Barragán a partir de los fundamentos de la física poscuántica. Cuando Avendaño se detiene a hablar del problema del tiempo trae a colación el primer fundamento: “El universo no tiene dimensiones, por lo tanto el espacio y el tiempo son una ilusión humana que puede romperse con una elevada conciencia.” (79). Respecto a esto dice que la falta de coherencia entre la forma en la que son tratados los distintos eventos se debe a una yuxtaposición de temporalidades:

Al tomar en cuenta la forma en que se configura el tiempo narrativo en la novela de Barragán se nota cómo el presente y el pasado son enunciados de forma simultánea. Esta yuxtaposición espacio-temporal mezcla acontecimientos espacial y temporalmente remotos, por lo que resulta prácticamente imposible leer los acontecimientos narrados en *Vagabunda Bogotá* de forma lineal. (Avendaño 162)

De esta manera no sólo se le agrega a esa fractura entre el futuro y el presente la del pasado y el presente, sino que se explica además el porqué del caos temporal que describe la mayor parte de la obra.

Una novela en el contexto de la ciencia ficción latinoamericana

La cuestión con cada uno de los elementos planteados a lo largo de este capítulo es que Barragán no se está saliendo completamente del género para crear, por oposición, un relato de fantasía. Aquello que sucede en su narración es precisamente la mezcla de

elementos de ambos géneros literarios en un mismo lugar, lo que para Todorov y para Jameson no suele presentarse de esa manera. Esta conclusión se confirma al revisar el análisis que realiza Rodrigo Bastidas en su tesis doctoral respecto a cuatro arcos argumentales de la novela:

El autor construye una narrativa fragmentada, que se abre sin cerrarse, con repeticiones y cambios de perspectiva en la elocución y un constante vértigo actancial. En lugar de un tiempo que responde a la causalidad, la novela se construye como una ramificación de historias, que abren mundos posibles: estratos diferentes de narración que se entrecruzan y se intersecan de maneras aleatorias. (Bastidas, *En nuestro caso* 149)

El hecho de que *Vagabunda Bogotá* “se abra sin cerrarse” y alterne “estratos diferentes de narración” no sólo comprende aquí las distintas historias, sino también el uso de los contextos en los que esas historias se introducen, los géneros literarios de los que se sirve. Debido a eso, lo místico puede ir a la par que lo científico y también lo histórico puede alternarse con lo ahistórico.

Sin embargo, bajo ese orden de ideas ¿cómo puede ser posible que la novela se catalogue aún como ciencia ficción? Si este género literario es simplemente un recurso y la novela se compone de varios relatos similares, ¿*Vagabunda Bogotá* no se definiría mucho mejor bajo el concepto del pastiche o el de collage? Esta duda se resuelve si se piensa en la obra dentro de su contexto, pues los recursos que está utilizando y la forma en la que los utiliza no se encuentran solamente en esta novela, sino que hacen parte de un movimiento literario mayor: la ciencia ficción latinoamericana contemporánea.

En el prólogo de la antología *El tercer mundo después del sol* Rodrigo Bastidas profundiza sobre este tema. Él hace un análisis de los problemas que rodean la definición del género, entre los cuales resalta el hecho de que siempre se la ha definido desde la negación:

Las principales negaciones que se implantan sobre la ciencia ficción latinoamericana están dictadas por la forma en la que se ha entendido la anglosajona y europea; por ello se suele decir que en Latinoamérica NO se habla realmente de ciencia, que NO hay ciencia ficción sino fantástico, que no hay una identidad consolidada como en otros lugares ... (Bastidas, *El tercer mundo* 12)

De esta forma, la ciencia ficción que se gesta en Latinoamérica tiende a ser comparada con la de otros países. Bajo tal concepción existen sólo dos etiquetas que se le podrían poner a la producción literaria de la región: la de algo distinto a la ciencia ficción, cuando se sale de las bases estipuladas por el canon, o la de la copia, cuando se parece a este.

Ante esta perspectiva Bastidas retoma la propuesta de Silvia Kurlat Ares sobre la ciencia ficción en Latinoamérica, la cual se relaciona “con la formación del imaginario social, político y utópico, con la construcción de subjetividades identitarias de todo tipo” (Kurlat 259). A partir de esto, el género se libera del límite impuesto en las definiciones que se vieron anteriormente, que lo restringían a la ciencia y la lógica:

En este punto las ciencias humanas, las ciencias políticas, las ciencias duras, las ciencias biológicas, los saberes de los pueblos originarios, la filosofía, se entrecruzan en un campo en el cual el discurso científicista construye tramas y argumentos de los mundos extrapolados. (Bastidas, *El tercer mundo* 14)

Debido a esa exploración de otros tipos de saberes y a no reducirse a las ciencias naturales, la ciencia ficción latinoamericana se vincula aún con el género europeo y estadounidense sin

perder su propia autonomía. En otras palabras, no es una copia ni se sale de un límite estipulado. De hecho, sería mucho más apropiado decir que su propuesta amplía ese límite.

Finalmente, este análisis traza las bases para comprender cómo el género literario permite hablar también de una identidad de género en los personajes de la novela. Al entender por qué *Vagabunda Bogotá* se enmarca en la ciencia ficción y cómo se presentan esos elementos que caracterizan este tipo de literatura se vuelve más sencillo analizar los distintos tipos de fenómenos que suceden en la novela y sus implicaciones en el desarrollo de los personajes.

III. Identidades queer: ambigüedad, reconstrucción y separación

La licuadora Oster

Abordaré el tema de la identidad de género y la sexualidad en *Vagabunda Bogotá* en este capítulo a partir de la exposición de algunos personajes y de conceptos que cada uno de ellos representa. Uno de estos conceptos se puede concebir si se considera que la forma en la que se presentan varios de los personajes en la novela se realiza por medio de la ambigüedad. Este hecho se puede ver resaltado en el caso de la licuadora Oster quien se introduce en el relato sin confirmar si se trata de una alucinación del personaje de Luis Carlos o si se trata de un electrodoméstico que verdaderamente tiene consciencia. Por una parte, las sesiones de terapia que tiene Luis parecen confirmar esta última posición: “Yo me siento mejor frente al doctor del servicio de la universidad y le digo que los síntomas persisten, sigo viendo licuadoras parlanchinas que hablan de cosas muy bonitas” (Barragán 29-30). Sin embargo, más adelante no sólo el psicólogo comienza a interactuar también con electrodomésticos, sino que estos comienzan a actuar de forma activa con muchos otros personajes, como se puede ver en la descripción de las manifestaciones del capítulo “Teusaquillo”:

“Pero esta vez en London Avenue no necesitan tener capuchas en las cabezas, seguro porque muchos no tienen cabezas: licuadoras, mesas, lavadoras, neveras y también muchos hombres y mujeres se enfrentan a la policía, rayan con aerosol las paredes y rompen los vidrios de las tiendas más Fancy de la Estación Urano” (210).

De esta forma, la agencia de los electrodomésticos es central en la trama de la novela, incluso si no se esclarece nunca si son reales o no.

La ambigüedad rodea también la identidad de género de los electrodomésticos. Incluso si los objetos no tienen género -y mucho menos los robots como parece ser el caso

de los electrodomésticos en *Vagabunda Bogotá*-, estos personajes parecen tener una sexualidad definida. Esto lo vemos en el primer encuentro sexual entre el personaje de Luis Carlos y la licuadora, pues esta inicia el diálogo de la siguiente manera: “Hola Muñeco -me dice la licuadora toda coqueta-. Tenés un culito todo lindo. Quiero que te metas mi enchufe por el culo” (25). El tema de la ambigüedad en la identidad de género puede que no sea verdaderamente claro para el lector, pues debido al género gramatical de la palabra “licuadora” se le relaciona inicialmente una identidad femenina a este electrodoméstico. Sin embargo, desde un inicio se está haciendo hincapié en el hecho de que eso no es notorio para los otros personajes, como se demuestra en una de las inquietudes que tiene Luis personaje antes del acto sexual: “Primero me gustaría saber si la licuadora es hombre o mujer. Me bajo los pantalones ...” (25). Sin lugar a duda este hecho nos permite pensar en una identidad *queer* en el personaje de la licuadora Oster, no por una autoidentificación sino porque su identidad pone en duda la norma de género binario.

La ambigüedad en torno al personaje de la licuadora se encuentra presente además en sus diálogos. Por ejemplo, tomemos en cuenta una de sus afirmaciones de ese mismo capítulo: “No hay ninguna diferencia entre un humano y un objeto, ambas cosas son parte del universo y están hechas de la misma materia. Lo único que se reconoce en los humanos es una conciencia, pero las conciencias no existen” (26). En esta cita se pone en consideración la forma en la que se valoran los objetos y se diferencian de los seres humanos. Además, permite inferir que incluso siendo un objeto la licuadora se puede comportar y tener interacciones como cualquier personaje humano.

Estos tres tipos de ambigüedad que se presentan por medio de la licuadora Oster recuerdan ideas que ya he analizado en este trabajo. En específico me refiero al *Manifiesto cyborg* de Haraway donde se propone una teoría que rompe distintos tipos de dicotomías.

Así como su *cyborg*, la licuadora por medio de su identidad deshace las parejas de opuestos natural/artificial, femenino/masculino y objeto/humano. De hecho, la relación entre el personaje de Luis y la licuadora recuerda una de las citas de Haraway:

Desde otra perspectiva, un mundo *cyborg* podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios. (Haraway 263)

Bajo este orden de ideas la sociedad planteada por Barragán podría catalogarse entonces como una sociedad o un mundo *cyborg*.

Antes de cerrar este apartado mencionaré una escena más de la novela que da cuenta de una ruptura con la normalidad del género. La escena en cuestión se desarrolla en el capítulo “Chapinero un jueves” y tiene que ver más con los efectos de la enfermedad del olvido en la población afectada por ella: “Nadie tenía una sola razón para creer en los roles de género, por eso las faldas, los pantalones y las corbatas ya no tenían ningún peso cultural y se les leían como cualquier otra ropa. Ser hombre o mujer ya no tenía ninguna importancia” (Barragán 88). La ruptura de la normalidad (en este caso la normalidad de lo binario) no se expone en la novela solamente por quebrantar los paradigmas, sino también para revelar una cierta verdad escondida en las sociedades contemporáneas. En este pasaje es claro que al olvidar el valor que se les asignaba a ciertos elementos, como las prendas de ropa, las personas pueden desligar de ellos las identidades de género que se les relacionaba a cada uno.

El vuelo de Margarita

Tras entender por medio del personaje de la licuadora la ruptura de las dicotomías que organiza el universo de Luis Carlos Barragán, aclaremos que este no se mantiene fraccionado

sino que se reestructura, lo que se podrá comprender por medio de la figura de Jesús o Margarita. Este personaje consiste en un travesti cuya identidad de género nunca se define completamente, pues los otros personajes e incluso el mismo narrador se refieren a él tanto por su nombre antiguo (Jesús) como por su nuevo nombre (Margarita). Incluso se puede ver que en ciertas partes del libro se alterna entre identificarlo como hombre o como mujer.

Lo anterior se puede ver claramente en el capítulo “La séptima, cerca de la universidad javeriana”. Aunque en todo el capítulo se le llame “Jesús”, inicialmente se usa un género femenino para referirse a esta figura: “Ella bailaba como una niña, mano con quiebre, portando un elegante cigarrillo, quiebre de cadera, paso de modelo y un sutil perfume a princesa” (Barragán 82). Sin embargo, más adelante e incluso después de revelar que en realidad se llama Margarita, el narrador se refiere a él como un hombre: “Él gritaba que qué música tan la verga. Saltaba y aullaba y aplaudía, silbaba y bailaba con tipos y con viejas, ese niño es mi héroe” (83). En este caso es claro que la lengua, construida en torno a la dicotomía hombre/mujer, no logra expresar ciertas identidades que escapan de lo binario y debido a eso se pasa de un género a otro para hablar de Margarita. Este hecho es mucho más evidente cuando las nociones de mujer y de hombre no son suficientes para describir este personaje y se busca una mezcla entre ambas o incluso una tercera opción: “Se prende un reflector de teatro sobre él/ella/eso y antes de que diga las palabras mágicas se aclara la garganta. Él es la más hermosa de todas” (94).

Lo *queer* en la identidad de género de Jesús, así como en el caso de la licuadora, recuerda la teoría sobre la contrasexualidad de Preciado, pues primero la ruptura se concentra en la dicotomía mujer/hombre y luego se construye una identidad a partir de esa ruptura: “En el marco del contrato contra-sexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes”

(Preciado 18). Este concepto de los cuerpos parlantes es central en la obra de Barragán, pues permite entender la relación entre humanos y objetos, como sucede con el personaje de Luis y la licuadora Oster. En el caso de Margarita la relación con los otros también se desarrolla aprovechando ese nuevo rasgo de identidad que se deshace del género binario. Por este hecho encontramos pasajes como el siguiente:

Pasa un hombre de negocios con corbata, es la Décima en Bogotá, son las seis de la tarde y el sol se está poniendo.

- Oye, bebé, ¡vamos a pasarla salvaje!

- Pues sí, aguanta, pero ¿tú qué eres? ¿Hombre o mujer?

-Lo que te sirva. (Barragán 94)

Por esta razón, además de ser un mundo *cyborg* es también una sociedad contrasexual.

Además de ser *queer*, aquello que caracteriza este personaje en la novela es ser el primer caso de levitación: “Aumentan los casos de gente voladora, el director del DANE está alarmado. Quince este año desde el travesti volador” (96). Anteriormente expliqué que el fenómeno de la levitación muchas veces es tomado en la novela como una enfermedad y en otras como un milagro o un fenómeno místico. Las referencias al misticismo son las que nos importan en este momento, pues por lo general estas hacen referencia también al misticismo católico y en específico a la historia de Jesucristo: “Ay, Jesús, ay, Dios mío. Jesús comienza a volar. Comienza a decir «Perdónalos, padre, porque no saben lo que hacen»” (94). Es bastante clara la referencia irónica que se realiza en este pasaje al poner palabras bíblicas en la boca de un travesti y al mismo tiempo dotarlo de capacidades mágicas como la de hablar con Dios o la de levitar.

Estas dos características de Jesús, tanto la de ser travesti como la de tener una conexión mística, se tienden a comparar entre ellas: “Jesús es dos personas al mismo tiempo

y un intermedio: es decir, Padre, Hijo y Espíritu Santo. Jesús, Margarita y Margarús” (185). De esta forma se puede comprobar cómo el imaginario místico permite también comprender mejor la identidad *queer* que se propone con este personaje, incluso si se realiza de forma irónica. En otras palabras, el autor se sirve de referentes místicos, no sólo para poner en duda el concepto de ciencia que se tiene -como ya comprobé en el anterior capítulo-, sino que además se sirve de él para lograr explicar identidades que se salen de la norma social.

La redefinición de las realidades fracturadas no sólo sucede en la novela por medio de los personajes. En distintas ocasiones en el texto aparecen pequeños pasajes que parecen sacados de un diccionario, donde las experiencias de Luis personaje recrean ciertos términos: “LGBT significa: Leche, Galletas, Bizcochos y Tortas ... LGBT significa: Locas, Gordas, Brutas y Taradas ... LGBT significa: Laringe, Gonzales, Bofetón, Totazo” (278-279). Estos pasajes permiten entender que Luis Carlos Barragán busca que su obra pueda resignificar cada experiencia, incluso la de la identidad de género y esto se vuelve a confirmar al ver la lista de posibles títulos del penúltimo capítulo, pues varias de las opciones de título para la novela son “diccionario de obsesiones”, “29 definiciones prácticas para ser feliz”, “definiciones” y “Escribir un libro significa ...”.

La conciencia de Luis

A lo largo de este capítulo he hecho una distinción entre el autor Luis Carlos Barragán y el personaje Luis Carlos, pues el autor ha decidido introducirse en la novela como uno de los personajes principales. De hecho gran parte de la trama consiste en las experiencias y los viajes que realiza este personaje. En varios pasajes se afirma que el Luis Carlos personaje es bisexual y esto se reafirma cuando se habla de sus encuentros sexuales tanto con hombres como con mujeres o cuando se describe su comportamiento:

En fin, para resumir, mi infancia es ... un poco de Héctor Amaya cuando estaba en quinto de primaria diciendo públicamente que Luis Carlos era un poco amanerado. Mierda, de eso nunca me voy a olvidar, nunca. La profesora defendiéndome porque, aunque era cierto, le parecía un poco cruel. (44)

Ese comportamiento amanerado de Luis personaje lleva a considerar que su identidad también tiene características *queer*.

Si bien ya he hablado de una ruptura de la identidad de género y la sexualidad de los personajes y además he hablado de la forma en la que esta se reestructura, ahora propongo pensar cuál es el rol de la corporalidad en esa reestructuración. Es precisamente el personaje de Luis quien permite pensar un poco más este tema, pues los eventos sobrenaturales que se presentan en torno a él dan cuenta de esa corporalidad. Uno de los acontecimientos que introducen la novela en el primer capítulo es precisamente la despedida de Luis Carlos y Mario, un hombre con quien ha llevado una relación estable hasta que gana una beca para estudiar física poscuántica en la universidad de Urano. Tras la separación e impulsado por el temor de olvidar a Mario ante la enfermedad del olvido, Luis Carlos huye de la tierra y emprende un viaje interplanetario para buscarlo. Sin embargo, la forma de realizar esta huida no es por medio de naves espaciales, como se pensaría de una novela de ciencia ficción:

Me concentré en Mario en silencio, en posición de loto, no sé cuánto tiempo estuve así, primero perdiéndome y olvidándome de él, poco a poco obteniendo plena conciencia de mi cuerpo y de mi respiración, al punto en que dejé de respirar con mi nariz y mis pulmones para empezar a respirar con mi cuerpo, por mis poros; así, sin darme cuenta, entré en la antesala de la iluminación ... encontré una forma de llegar a la Estación Urano, al menos en conciencia. (109-110)

La primera etapa de este recorrido en búsqueda de Mario se desarrolla a través de un viaje astral o un desdoblamiento del alma. En otros términos, se presenta como la separación de la conciencia del propio cuerpo.

Esa separación además va acompañada de una actitud de desapego con el propio cuerpo que se ve plasmada en ese mismo momento en el que se separa: “Después de esto no supe qué sucedió con mi cuerpo, supongo que lo dejé ahí, tal vez hasta murió, quién sabe, no tenía miedo a perderme, ni siquiera tenía ganas de volver” (111). De esta forma tenemos un primer indicio de que la identidad de género y la sexualidad de los personajes no está enlazada con su cuerpo.

La segunda etapa de este viaje consiste en el ingreso de la conciencia de Luis Carlos personaje en otros cuerpos, tanto humanos como artificiales. El primer cuerpo que en el que se encuentra es el de una nevera:

Un día despierto y no soy yo, y tengo miedo de no volver a ser yo. Después de una noche de sueños intranquilos desperté convertido en una gran nevera nevecón ... Es difícil describir lo apretado que me encuentro y la poca flexibilidad que tengo, lo único que puedo hacer es mover mis dos puertitas y sale, nada más. (112)

Este pasaje recuerda esa ruptura que había ya mencionado entre seres humanos y máquinas. De hecho, adquiere un nuevo matiz, debido a que la conciencia se puede ver plasmada en cualquier cuerpo sin que realmente importe si es orgánico o artificial. Adicionalmente, la primera parte de esta cita despierta una duda relevante en el lector: ¿el cambio de cuerpo acaso también conlleva un cambio de identidad?

Es importante detenernos en este tipo de detalles pues a partir de esa hipótesis se podría decir que realmente la identidad del personaje está atada a su cuerpo, una idea

contraria a lo que antes había aludido. No obstante, incluso siendo un electrodoméstico Luis tiene una relación sexual con Mario cuando por fin logra encontrarlo:

Yo era una nevera, solo una nevera, abrí mis puertas. Mario me besó la marquilla de nevecón. Me lanzó pedazos de mujer, una pierna, una cabeza, un riñón. Jugábamos a excitarnos mutuamente, a ti te gustaba verme orinar, a mí me gustaba que me lanzaras chorros de sangre de mujeres despedazadas. Era nuestra intimidad. (115)

Está claro que a pesar de haber cambiado de cuerpo, siendo una nevera Luis puede de todas formas sentir placer y su sexualidad además está definida tanto como antes de la transformación.

Respecto al tema de la corporalidad hay una discusión entre Paul Preciado y las de Judith Butler que clarifica un par de ideas en la novela de Barragán. En *El género en disputa* Butler saca a la luz su teoría sobre la performatividad:

género no es un sustantivo, ni tampoco es un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género. Así, dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es. (Butler 84)

Para Butler la identidad de género es un conjunto de rasgos que se llevan como un disfraz. Lo cual implica que no van ligados al cuerpo, sino que se construyen a partir del conjunto de valores que en una sociedad se impone sobre el cuerpo.

Por otra parte, Preciado refuta la teoría de la performatividad partiendo del ejemplo de las personas trans:

Lo que las comunidades transexuales y transgénero han puesto sobre la mesa no son tantos performances teatrales o de escenario a través de los géneros (cross-gender),

sino transformaciones físicas, sexuales, sociales y políticas de los cuerpos fuera de la escena, dicho de otro modo, tecnologías precisas de trans-incorporación (Preciado 75).

Como se puede ver aquí, el género en las personas trans está mucho más ligado al cuerpo y a las transformaciones que se efectúan sobre este. No es algo que uno viste, sino un rasgo físico.

Tras comprender ambas posiciones sólo resta saber en cuál de las dos se cataloga la concepción de Barragán en *Vagabunda Bogotá*. Bajo el orden de ideas que he ido planteando en este apartado es claro que la propuesta de la novela se aproxima mucho más a la teoría de la performatividad de Butler, pues personajes como Luis Carlos no necesitan sus cuerpos para expresar su identidad. Sin embargo, en otros personajes como en Margarita los elementos que se agregan al cuerpo son importantes porque denotan su género: “Jesús es travesti porque se pone ropa de moda, unas tetas de plástico y se besuquea con los punketos en Piso Tres” (Barragán 82). En este fragmento es claro que el hecho de ser travesti no sólo está relacionado a una actitud, sino también a ese elemento de más que se agrega en el cuerpo, como lo son las “tetas de plástico”.

Para resolver este problema pensemos de nuevo en los fenómenos del viaje astral y el intercambio de cuerpos. Por medio de estos se puede entender que, aunque los cuerpos adquieran una cierta relevancia en la forma de expresar la identidad de género de los personajes, los cuerpos parecen llevarse como vestidos de carne y se pueden cambiar de un momento a otro. Un día se es un hombre y al siguiente una servilleta, como le sucede a Luis Carlos personaje.

Siguiendo con este orden de ideas la separación del sexo y la sexualidad está además relacionada con el segundo punto de los fundamentos de la poscuántica: “El universo es uno

solo y no posee elementos, no existe un límite entre un ente y otro” (79). Eduardo Avendaño de hecho retoma este fundamento con el objetivo de dilucidar cómo se concretiza esta ley en la vida de los personajes y qué implicaciones tienen en su identidad:

Si el cuerpo deja de ser el límite de la conciencia, también deja de serlo para la sexualidad. Así nos encontramos con un universo sexuado donde los elementos que lo conforman sean seres humanos u objetos poseen una condición sexual ...

(Avendaño 164)

Si no existe un límite entre un cuerpo y el otro, y además todo hace parte de una totalidad, entonces la forma en la que está constituida la materialidad adquiere poca relevancia y por ende cualquier cuerpo es apropiado para llevar una conciencia.

Conclusiones

En este texto he analizado varios pasajes de *Vagabunda Bogotá* que muestran, por una parte, el particular estilo de Luis Carlos Barragán a la hora de construir un universo de ciencia ficción. Por otra parte, estos pasajes también dan cuenta de las identidades de los personajes y la forma en la que estas se expresan. Todo esto lo he analizado con el objetivo de entender cómo en esta novela se presenta una conjunción entre las temáticas de género literario e identidad de género. Tras la exposición de los distintos fragmentos es normal pensar en la obra de Barragán como un conjunto de eventos sin pies ni cabeza. Naves espaciales, una licuadora que habla, un travesti que levita, varias pandemias que destruyen sociedades y la migración de las almas parecen elementos que no van juntos de ninguna forma. Sin embargo, el análisis planteado busca demostrar que incluso en este texto aparentemente caótico hay ciertas ideas que tejen los elementos disímiles.

Si se aborda la relación de la ciencia ficción con la identidad de género y la sexualidad se puede recalcar que existe un problema generado por la dicotomía entre lo colectivo y lo individual. La ciencia ficción trata temas que abordan el concepto de colectividad, pues estos engloban las preocupaciones de grandes comunidades y las ideas que se han planteado en torno a ellas. Por otra parte, los temas de género se han solido relegar a lo privado y se han tomado como parte de un proceso individual que no inmiscuye a otros. Ante este problema retomar textos de Fredrich Jameson, Paul Preciado y Donna Haraway permite entender cómo se ha roto esta pareja de opuestos al desdibujar el límite entre lo natural y lo artificial, y entre lo masculino y lo femenino. Asimismo, estos autores introducen en el estudio el término de la otredad, que se desarrolla en ambos campos: la ciencia ficción lo retoma con la idea del alien o del *cyborg* y los estudios de género con la idea de lo *queer*.

Si bien en el estudio que realicé me concentré sobre todo en la dicotomía entre la colectividad y el individuo para explicar la relación entre la ciencia ficción y la identidad de género, no hablé de la historia de esta relación ni nombré ninguna de las obras que ya desde el canon han unido estos dos elementos. Además, otros temas como la otredad o la gnoseología se pueden encontrar también si se extiende un poco más esta discusión, por lo que valdría la pena profundizar este estudio.

Para intentar un análisis específico de la sexualidad y la identidad de género en el libro se debe tener en cuenta que la propuesta de ciencia ficción que hace Luis Carlos Barragán merece a su vez ser considerada, pues resulta particular al compararla con otros textos que se podrían considerar característicos de este género. El desarrollo de eventos adjudicados a la magia es uno de esos elementos que sobresalen en la propuesta de *Vagabunda Bogotá*, pues el género suele inscribirse dentro de ciertos estándares que dan explicaciones racionales a los eventos sobrenaturales. Sin embargo, esas explicaciones irracionales no están ausentes en la novela. Ambas se encuentran en ciertos elementos como la poscuántica o la enfermedad del olvido que parecen enmarcarse tanto en el género de la ciencia ficción como en la fantasía.

Otra característica de la ciencia ficción que se replantea en *Vagabunda Bogotá* es la conciencia histórica. Si bien en esta obra de Barragán se presentan escenas en las que se nota una preocupación por construir un pasado histórico y una lógica cronológica en el relato, también hay ciertas situaciones que se presentan como si fueran hechos históricos y a la vez deseos de los personajes. Adicionalmente, desde la perspectiva del narrador la cotidianidad comienza a destruir la idea de futuro y la linealidad del pasado. Este problema se resuelve tras entender que en esta novela se utilizan distintos referentes para construir la historia. Estos referentes se van alternando introduciendo incluso otros géneros literarios. Por otra parte, el

contexto de la literatura latinoamericana de ciencia ficción permite comprender que la introducción de elementos que parecen salirse del género literario se realiza también para desligarse de los estándares de la ciencia ficción europea.

Un tema que no toqué en este trabajo, pero que se podría también profundizar es la forma en la que la obra de Barragán se ha clasificado en el sector editorial y en la academia dentro del género del *New Weird* latinoamericano. Aunque Barragán nunca haya afirmado que su obra se introduzca en este subgénero, sería interesante profundizar qué características *Vagabunda Bogotá* comparte con él. Quisiera admitir también que incluso si defendí el uso de elementos mágicos y místicos en el género de la ciencia ficción, no deja de ser extraño para mí ver ambos elementos juntos. Valdría la pena argumentar mejor entorno a estos para comprender cómo se introducen sin dejar de ser disruptivos para cualquier lector. De pronto la profundización sobre el *New Weird* podría aportar algo al respecto.

En cuanto a la identidad de género y la sexualidad de los personajes, esta se construye en tres puntos. Primero, es claro que personajes como la licuadora Oster logran presentarse por medio de la ambigüedad, pues no se pueden clasificar como humanos ni como objetos, lo que hace imposible incluso clasificarla como mujer o como hombre. La ambigüedad se presenta tanto desde la perspectiva de la ciencia ficción -pues no se logra comprender si tiene una conciencia siendo un robot- como desde la perspectiva de los estudios de género- al entender que este personaje se catalogaría como *queer*. En segundo lugar, la construcción de los personajes no sólo se logra a partir de la destrucción de binarismos, sino que también esas identidades que se salen de lo normativo se reestructuran para reafirmarse. Esto sucede con el personaje de Margarita o Jesús que muchas veces se muestra como un tercer término que no logra identificarse ni como mujer ni como hombre, sino como un intermedio que incluso excede ambas.

El último punto consiste en la corporalidad de los personajes. Los episodios de desdoblamiento y transmigración del alma que se presenta con Luis Carlos personaje están en el centro de la cuestión de la corporalidad, pues permiten dilucidar que, si incluso tras la separación del alma y el cuerpo se conservan rasgos de personalidad como la identidad de género y la sexualidad de los personajes, entonces el autor quiere desligar la identidad de la corporalidad. Aunque haya personajes como Margarita que tienen identidades que se expresan por medio de sus cuerpos, estos se interpretan siempre como un traje que se puede intercambiar.

Con la exploración de la identidad de los distintos personajes llegamos a la conclusión de que en *Vagabunda Bogotá* los eventos sobrenaturales que se plantean permiten comprender mejor la forma en la que se construye esas identidades. Por una parte, la existencia de la licuadora une tanto la concepción del robot con la de lo *queer*. Después, eventos como el de la levitación o incluso el del viaje astral -que tiene tanto explicaciones científicas como místicas en la novela- logran mostrar que esas identidades se construyen rompiendo binarismos y enseñan también cómo la corporalidad no influye en la identidad de los personajes.

Aunque no haya analizado otras novelas de Barragán en este texto, esta investigación podría motivar también estudiar bajo esta perspectiva obras como “El gusano”, “Tierra contrafuturo” o “Parásitos Perfecto”, pues es claro que tanto el tema de la ciencia ficción como el de la identidad sexual y de género son temas centrales en esas obras también. Sin embargo, no sólo se podrían analizar las obras de Barragán bajo este lente, sino que sería conveniente también hacer un análisis histórico del género literario en cuanto a las ideas en torno a la identidad de género. Esto resultaría útil para los estudios de este género literario emergente, pues obras que hacen parte de la denominada prehistoria de la ciencia ficción

colombiana, como *Barranquilla 2132* de José Antonio Lizarazo o *Bogotá en el año 2000: Una pesadilla* de Soledad Acosta de Samper, tienen un componente de género que también resulta interesante.

Obras citadas

- Avendaño, Eduardo. "La física poscuántica: sexualidades alternativas en la ciencia ficción y novum de Vagabunda Bogotá de Luis Carlos Barragán." *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 29 (2019): 145-170. Web. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7178398>>.
- Barragán, Luis Carlos. *Vagabunda Bogotá*. Medellín: Angosta, 2017. Impreso.
- Bastidas, Rodrigo. "Desmantelar patentes para crear universos propios". *El tercer mundo después del sol*. Bogotá: Minotauro, 2021. Impreso.
- _____. "En nuestro caso es encuentro. La eclipsis como herramienta crítica para el análisis de la ciencia ficción colombiana". Tesis de doctorado. Universidad de los Andes, 2019. Web. <<http://hdl.handle.net/1992/41232>>
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Paidós, 2007.
- Capanna, Pablo. *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos aires: Columba, 1966. Impreso.
- Colombetti, Florencia. "Imaginar el futuro, redefinir lo humano: Una aproximación a la ciencia ficción latinoamericana reciente." *Síntesis* 8: 80-94. Web. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/35125>>.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Valencia: Ediciones cátedra, 1995. Impreso.
- Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción*. Portal Editions, 2010. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Nueva York: Verso, 2005. Impreso.

Kurlat, Silvia G. "La ciencia ficción en América Latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural." *Revista iberoamericana* 83.259 (2017): 255-262. Web. <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7498>>

Platero, Lucas et al. *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017. Impreso.

Preciado, Paul. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002. Impreso.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of science fiction*. New Heaven: Yale University Press, 1979.

Web.

<<https://archive.org/details/metamorphosesofsciencefiction/page/n1/mode/2up?view=theater>>

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Premia editora,

1981. Impreso.