

LA “MUÑEQUITA SINTÉTICA” Y LA MADRE AUSENTE: LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN “CANCIÓN DE AMOR PARA UNA ANDROIDE” DE JUAN PABLO ANAYA¹

THE “MUÑEQUITA SINTÉTICA” AND THE ABSENT MOTHER: THE REPRESENTATION OF WOMEN IN “CANCIÓN DE AMOR PARA UNA ANDROIDE” BY JUAN PABLO ANAYA

An Van Hecke

KU Leuven (Bélgica)

an.vanhecke@kuleuven.be

RESUMEN: Este artículo estudia la representación de la mujer en “Canción de amor para una androide”, del libro *Kant y los extraterrestres* (2012) de Juan Pablo Anaya. Se trata de un ensayo narrativo en el que Anaya hace un análisis crítico de la película *Blade Runner* (1982), enfocándose en la androide Rachel, quien empieza un romance con Deckard, el *blade runner*. Al mismo tiempo, el narrador en primera persona empieza a identificarse con la historia relatada y reflexiona sobre su relación con la alteridad no humana y su amor por Rachel. La memoria implantada hace que el androide pierda autenticidad como individuo, lo que explica la inseguridad de Rachel: “I can’t rely on my memories” se convierte en leitmotiv del texto de Anaya. Nuestro estudio parte de una reflexión sobre, por un lado, el concepto del posthumanismo, y, por otro lado, la Ciudad de México postapocalíptica. La parte central del artículo está dedicada a la figura de la mujer desde tres perspectivas complementarias: el personaje de la androide Rachel, la figura de la madre y el papel de la música, en particular la canción “Mi muñequita sintética”. El análisis revelará que Anaya introduce una perspectiva mexicana original que contrasta con el mundo anglosajón. En particular, se observa el impacto del rock urbano mexicano que incita a una reflexión existencial sobre la identidad del ser humano y la fragilidad de la especie humana.

PALABRAS CLAVE: Juan Pablo Anaya, ciencia ficción, posthumanismo, androide, ensayo

ABSTRACT: This article studies the representation of women in “Canción de amor para una androide”, from the book *Kant y los extraterrestres* (2012) by Juan Pablo Anaya. In this narrative

1. Este artículo se escribió en el contexto del proyecto de investigación europeo RE-WIRING, “Realising Girls’ and Women’s Inclusion, Representation and Empowerment” el cual se desarrolla del 1 de marzo de 2023 al 28 de febrero de 2026 (n° 101094497).

essay, Anaya makes a critical analysis of the film *Blade Runner* (1982), focusing on the android Rachel, who begins a romance with Deckard, the blade runner. At the same time, the first-person narrator identifies with the story told and reflects on his relationship with non-human otherness and his love for Rachel. The implanted memory makes the android lose authenticity as an individual, which explains Rachel's insecurity: "I can't rely on my memories" becomes a leitmotif of Anaya's text. Our study starts from a reflection on, on the one hand, the concept of posthumanism, and on the other hand, postapocalyptic Mexico City. The figure of the woman will be analyzed from three complementary perspectives: the character of the android Rachel, the figure of the mother and the role of music, in particular the song "Mi muñequita sintética". The analysis will reveal that Anaya introduces an original Mexican perspective that contrasts with the Anglo-Saxon world. In particular, we observe the impact of Mexican urban rock that incites an existential reflection on the identity of the human being and the fragility of the human species.

KEYWORDS: Juan Pablo Anaya, science-fiction, posthumanism, android, essay

1. INTRODUCCIÓN

La figura del androide, además de habernos asombrado ya en múltiples películas de ciencia ficción, sigue inspirando también a autores contemporáneos. En la literatura mexicana, por ejemplo, es digno de mención *El androide y las quimeras* (2008), el inquietante libro de cuentos de Ignacio Padilla. El presente artículo se dedica a "Canción de amor para una androide", el primer texto del libro *Kant y los extraterrestres*, con el que el escritor mexicano Juan Pablo Anaya (1980) ganó el Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos 2012, convocado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En 2015 el ensayo fue incluido en la antología *Palabras mayores. Nueva narrativa mexicana*, que reúne relatos de jóvenes autores mexicanos, lo que revela que es un texto que se mueve entre ensayo y ficción. La "indistinción genérica" (Zavala, 2012: en línea) fue justamente uno de los aspectos más destacados en las reseñas que salieron poco después de la publicación de *Kant y los extraterrestres* en 2012.² Son "ensayos narrativos" o "narraciones disfrazadas de ensayo" (Zavala, 2012: en línea). Eduardo Aguirre (2022) habla de "ensayística ficcional" y analiza el desplazamiento de la voz en el segundo texto, "Ahab en el diván". El análisis estilístico del libro ha llevado a Bolaños a evaluarlo como

2. Otro tema que se ha señalado en el libro de Anaya es la combinación de elementos de la llamada "alta y baja cultura" (Ampersand, 2013: en línea). En la entrevista con Castillo surge la pregunta sobre la dicotomía o la fusión entre la "cultura popular" y la "alta cultura". Anaya contesta que en principio le interesaba la dicotomía, pero finalmente ya no porque su propuesta era cómo pensar también "desde esta basura mediática" (Castillo, 2013: en línea).

“un estilo depurado sin llegar a ser demasiado artificial” (2012: en línea).³ *Kant y los extraterrestres* es una ficción sobre otros mundos posibles, una reflexión filosófica en la que se percibe la impronta de Borges (Zavala, 2012). La conexión de la obra de Borges con el género de la ciencia ficción es clave (Abraham, 2005). Los textos de ciencia ficción de Borges, que de hecho han sido definidos como literatura fantástica, han determinado en gran medida la manera en que el mundo académico se ha acercado al género de la ciencia ficción en América Latina: “el consenso crítico de los productores y críticos formados en el ámbito de la modalidad retoma la perspectiva borgeana de la ciencia ficción como una literatura ‘inteligente’ que lee lo real políticamente” (Kurlat Ares, 2012: 15). La ciencia ficción escrita en castellano trata temáticas “vinculadas con distintos aspectos de las ciencias sociales, en particular, lo sociológico, lo político, lo filosófico (sobre todo, la epistemología) y lo psicológico, adscribiéndose a lo que se ha dado en llamar la tendencia *soft* de la ciencia ficción” (Kurlat Ares, 2012: 15). Para Anaya, Borges sin duda ha sido un autor de inspiración. También a nivel estilístico ha sido una influencia importante en el proceso de escritura, en particular por el cuento *Pierre Menard*, tal como lo explica el autor en una entrevista (Anaya en Castillo, 2013: en línea).

El siguiente análisis de “Canción de amor para una androide” parte de un doble marco: por un lado, el posthumanismo, y por otro lado, la ciudad postapocalíptica. A continuación, se enfocará el análisis en la figura de la mujer desde tres perspectivas complementarias: el personaje de Rachel, la figura de la madre y el papel de la música, en particular de la canción “Mi muñequita sintética”.

2. EL POSTHUMANISMO COMO PERSPECTIVA CRÍTICA

Augusto Monterroso, conocido por la brevedad de su estilo, incluyó en su novela *Lo demás es silencio* el siguiente fragmento con el título “El salto cualitativo”:

—¿No habrá una especie aparte de la humana —dijo ella enfurecida arrojando el periódico al bote de la basura— a la cual poder pasarse?

—¿Y por qué no a la humana? —dijo él. (Monterroso, 1986: 144).

Reflexionar sobre otras especies posibles o soñar con mundos extraterrestres, para Monterroso, al igual que para muchos otros escritores, implica inevitablemente una reflexión crítica sobre la situación actual en la que se encuentra la especie humana. La

3. Zavala considera que con este libro Anaya ocupa un lugar distinguido en una larga tradición literaria de ensayistas en México, que empieza con Reyes y Vasconcelos, pasando por Pitol, Monsiváis y Villoro y que llega hoy en día hasta Luiselli (Zavala, 2012: en línea).

ciencia ficción a menudo tiene su origen en un profundo malestar con el presente y una preocupación por los problemas actuales —la desigualdad, la pobreza, el deterioro del planeta o las guerras— que llevan a cuestionar el antropocentrismo que ha dominado siglos de pensamiento en la Tierra y a inventar otros mundos. En su diálogo imaginario sobre “una especie aparte de la humana”, Monterroso sugiere que ya entramos en la época del posthumanismo, si interpretamos el concepto cronológicamente como la época que viene “después” del humanismo y entonces la especie humana es vista con cierta nostalgia, como una especie que ya no existe o que está a punto de extinguirse y a la cual el hombre sueña con poder regresar. Es también la nostalgia que Edward King y Joanna Page distinguen en cierto tipo de narrativas que adoptan una perspectiva post-humanista: “such narratives tend towards a dystopian —and ultimately, thoroughly humanist— vision, registering a nostalgia for a human uniqueness that is under threat and destined to disappear” (2017: 4).

El texto de Monterroso es ambiguo y también podemos interpretarlo en el sentido de que el ser humano ni siquiera ha llegado a la humanidad, como si estuviera viviendo todavía en un estado primitivo, bárbaro, no civilizado. Se trataría entonces de una crítica de la actualidad sin más, sugerida por la imagen del periódico tirado a la basura. Cabe aclarar que el posthumanismo⁴ se ha definido de dos maneras: positivamente, como “una creencia en el mejoramiento de la naturaleza humana por medio de los avances de las nuevas tecnologías” y, negativamente, como “una crítica y un ataque a los intentos, juzgados fallidos, de la religión, la ética y la filosofía Occidental por alcanzar el perfeccionamiento humano” (Hernández Valencia, 2019: 175). A esta visión negativa se asocia también la angustia por las tecnologías que dominan cada vez más nuestras vidas, tal como lo explica Bonachera García, en su estudio sobre el cibernético:

Esto se debe a la velocidad en el desarrollo tecnológico, el cual ha provocado una modificación de nuestra vida hasta tal punto que esta integración de la tecnología (fusión orgánico-inorgánico) ya no puede concebirse como algo separado (tecnogénesis), convirtiéndose en una realidad la ansiedad “posmoderna” que provoca esta difusión de las fronteras. (2017: 63).

El mismo escepticismo con la especie humana se observa en “Canción de amor para una androide”. En este relato Anaya hace un análisis de la película *Blade Runner*, tanto de la primera versión de 1982 como de la reedición de 1992, enfocándose en la androide

4. Optamos por el término de “posthumanismo”, con el que Ihab Hassan identificaba las expectativas de un futuro tecnológico como la superación del humanismo occidental (Hassan, 1977). Se ha usado como sinónimo de “transhumanismo”, neologismo acuñado por el biólogo Julian Huxley en 1957. Sin embargo, cabe diferenciar entre ambos conceptos. Al “posthumanismo” se da un carácter más filosófico (Hernández Valencia, 2021: 227).

Rachel⁵, quien empieza un romance con el *blade runner* Deckard. *Blade Runner* de Ridley Scott suele ser considerada como una de las películas más emblemáticas del *neo-noir* y del subgénero del ciberpunk⁶ por su visión distópica del futuro y por ofrecer “una nueva concepción espacio-temporal” (Pérez Manzanares y Zufiaur Ruiz de Eguino, 2021: 422). El guion es una adaptación de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) de Philip K. Dick. El contraste entre la tecnología super avanzada y el nivel de vida muy bajo lleva al cuestionamiento de temas fundamentales en la actualidad. Las corporaciones multinacionales gigantes sustituyen a los gobiernos como centros del poder político. Es el caso de la Corporación Tyrell que produce creaciones artificiales, androides, para que hagan el trabajo duro. Se observa al mismo tiempo una angustia por la creciente presión de tecnologías invasivas o por la presencia de androides que, al igual que extraterrestres o robots, desean reemplazar a los humanos. Sin embargo, cabe matizar algo esta idea. En la película quizá no hay propiamente un deseo de “reemplazar” al humano, sino que los replicantes más bien están luchando por sobrevivir a la cacería de la que son víctimas por haber sobrepasado el límite esperable de inteligencia para un androide. En este caso, no se trataría tanto de una pugna por reemplazar al sujeto humano, sino de un acto de rebeldía y supervivencia. En esa delgada línea es donde reside el valor existencialista de toda la historia, tanto de la película como del libro de Philip K. Dick. A través de toda la película se crea así una sensación de “agobio”, provocado también por una visión reducida en la focalización, “mostrando al espectador planos cortos y ‘trozos’ de un espacio” (Martínez García, 2011: 138). En el cuento de Anaya no se percibe este agobio, no obstante, el autor confronta al lector con las mismas preguntas existenciales y con el acto de rebeldía, desde una perspectiva crítica, con un tono lúdico y melancólico, conmovido por un amor imposible.

3. LA CIUDAD DE MÉXICO: CIUDAD POSTAPOCALÍPTICA

El tiempo siempre ha sido una preocupación de artistas y escritores: del pasado al futuro, pasando por el presente, y al revés, lineal o circular. Hay algo fascinante en la idea de intervenir en el transcurso del tiempo o de experimentar con marcadores temporales, pero hoy en día parece que artistas y escritores se ven confrontados con retos cada vez

5. El nombre de la androide en la película *Blade Runner* es Rachael. En su texto, Juan Pablo Anaya refiere a este personaje como Rachel.

6. El ciberpunk se ha convertido en una variante sugestiva de la ciencia ficción desde la segunda mitad del siglo xx: “El ciberpunk, por tanto, con sus investigaciones prospectivas en los espacios profílmicos que configuran, se convierte así no sólo en el emblema del “tiempo sin tiempo” propio de la posmodernidad y sus mutaciones sensibles, sino incluso, y volviendo sobre los argumentos de Zizek, en la destrucción de una realidad incapaz de imaginar ya la utopía” (Pérez Manzanares y Zufiaur Ruiz de Eguino, 2021: 433).

más grandes ante visiones apocalípticas de un mundo en deterioro, de una humanidad cada vez más frágil. El futuro en decadencia de *Blade Runner* es precisamente lo que Anaya observa en su entorno en el México desde su infancia hasta hoy. Con ocasión de la explosión de PEMEX en 1984 ya se escuchaba en la radio la frase “Somos la distopía que Orwell imaginó”. El narrador lo define como un “promocional apocalíptico que evocaba el paisaje de la película” (Anaya, 2015a: 19).⁷ La Ciudad de México ha inspirado a muchos autores a imaginarse visiones futurísticas. En 1995 Monsiváis, en su crónica *Los rituales del caos*, la llamó ya “ciudad postapocalíptica” donde “lo peor ya ocurrió” (Monsiváis, 1995: 21). Es también la imagen que vemos en el cortometraje de ciencia ficción *Sundays* (2012) de Mischa Rozema, que toma a la Ciudad de México como escenario postapocalíptico. En el texto de Anaya, la historia de *Blade Runner* corre paralela con la historia de su vida en los años 80 y 90 en la capital. De hecho, el relato empieza con una descripción de la zona donde vivía cuando vio por primera vez la película en el cine *Futurama* (nombre bien apropiado, por cierto): “la emergente zona residencial al norte de la ciudad de México —donde abundaban los terrenos baldíos, las ciudades perdidas y los edificios de interés social—” (Anaya, 2015a: 9). Esta imagen deprimente marca el tono del relato y se asocia enseguida con la visión distópica de la ciudad de Los Ángeles, año 2019, de la película. El retrato de este futuro paisaje urbano lleva a una crítica de la producción industrial y el sistema político y social actual en las megalópolis. Destaca el conflicto entre las clases en poder y el proletariado, ya que las copias humanas fueron creadas para “realizar las labores más bajas de la división del trabajo” (Anaya, 2015a: 13). En su reseña del libro de Anaya, Erick Ampersand se pregunta cómo sería el encuentro con los extraterrestres y lanza una pregunta muy pertinente: “¿Cómo podríamos explicarles [...] que en nuestro planeta existen millonarios y miserables a escasos metros de distancia?” (2013: en línea). El activismo político del narrador, su crítica hacia la desigualdad y el llamado a juntarnos colectivamente vuelven a aparecer en el cuarto relato del libro, “Los vigilantes”:

Únicamente cuando la primera nave de otros planetas establezca contacto con nuestra especie, comenzará a existir el Hombre. Entonces, los habitantes del planeta Tierra serán el sujeto colectivo de una Historia en común y sus lazos de hermandad estarán motivados por la otredad de los seres extraterrestres. (Anaya, 2015a: 53).

El compromiso ético de Anaya es claro: tenemos que unirnos. También el crítico Ampersand lo interpreta de la misma manera: “sólo juntos como especie sobreviviremos” (2013: en línea).

7. Anaya, J. P. (2015). *Kant y los extraterrestres*. México D.F. De aquí en adelante, las citas que provengan de esta edición solo llevarán la página.

4. EL PERSONAJE DE RACHEL, LA MUJER DE LA MEMORIA IMPLANTADA

En “Canción de amor para una androide”, el discurso crítico-filosófico y el análisis detallado de la película se entremezclan con un discurso narrativo en el que el narrador en primera persona empieza a identificarse con la historia relatada y a reflexionar sobre su relación con la alteridad no humana y su fascinación por Rachel. No solo se trata de una meditación sobre la identidad y la memoria, sino también sobre “la memoria como identidad” (Zavala, 2012: en línea). La memoria implantada hace que el androide pierda autenticidad como individuo, lo que explica la duda y la inseguridad de Rachel: “I can’t rely on my memories”, frase citada en inglés que se convierte en leitmotiv del texto de Anaya. Surge entonces la duda sobre la propia identidad: pensamos que nuestra memoria humana nos fue heredada, pero tal vez también es un implante. La idea está implícita en la pregunta que Rachel le hace a Deckard: “¿Alguna vez te has hecho la ‘prueba de empatía?’”, reformulada por el narrador: “¿Cómo puedes estar seguro de que no eres un producto más de esa corporación que fabrica copias humanas con emociones sintéticas?” (Anaya, 2015a: 10). La creación de androides, cuyos cuerpos son idénticos al nuestro y que solo se distinguen por tener una memoria implantada, lleva a cuestionar nuestra propia identidad como humanos y nuestro cuerpo: ¿Podemos nosotros confiar en nuestra memoria? El narrador está convencido de que él también tiene “un cuerpo conformado por una memoria-implante” (Anaya, 2015a: 22). Establece entonces una analogía entre la memoria implantada de las réplicas y la memoria protésica que “definiría nuestra existencia precisamente como la de una réplica”, debido a “la ingesta diaria de series televisivas, cereales para el desayuno, canciones, revistas pornográficas y un largo etcétera” (Anaya, 2015a: 20). Según el narrador, somos seres conformados por la sociedad de consumo y con hábitos que se alojaron en nuestra memoria (Anaya, 2015a: 21). En una entrevista con Moisés Castillo en 2013, el autor aclara su visión: “el ‘yo’ para mí es una construcción desde el comienzo y veo al ensayo como ese examen de la memoria implantada que nos constituye” (Anaya en Castillo, 2013: en línea). De ahí que el narrador exprese su admiración por Rachel, “la protagonista del primer gesto post—replicante” (Anaya, 2015a: 20). Siguiendo a Rachel, quien “se desdobló para poder observar sus propios procesos maquínicos y desde ahí encontrar una estrategia personal para volver a experimentar” (Anaya, 2015a: 20), el narrador también quiere reconfigurar los “trozos y retazos impersonales” (Anaya, 2015a: 22) de su memoria implantada. Ve la colección de sus recuerdos como un verdadero “rompecabezas” que quiere tratar de reunir para poder llegar a una definición de su identidad. Tomando en cuenta la diferencia entre la memoria corta y la memoria a largo plazo, formula finalmente ocho máximas, de las cuales la primera reza así: “1) Evitaré el anquilosamiento de mis vivencias en un conjunto cerrado que pretenda darme certezas acerca de mi identidad” (Anaya, 2015a: 24). Las máximas son estrategias para poder cantarle una canción de amor a su androide favorita. La relación amorosa entre el hombre y la máquina, o más bien el “interdiscurso” entre ambos, es un tema frecuente en los relatos

de ciencia ficción. De hecho, a principios del siglo xx ya surgió el término de “scientific romances” para referirse a este tipo de narraciones (Cano, 2006: 160). Un ejemplo ilustrativo de nuestro siglo podría ser la película *Her* de Spike Jonze, de 2013 (Balada Castilho y Bovolenta, 2022: 9-10). La androide no es una simple máquina, sino que parece tener emociones (implantadas) por lo que se parece cada vez más al ser humano. Termina siendo difícil distinguir ambos: “se produce una humanización de la máquina y, por consiguiente, se difuminan los límites entre ambos sistemas. [...] Así pues desaparecen las fronteras humano/no humano, natural/artificial, yo/otro, transgrediendo estas categorizaciones e impulsando una nueva imagen del yo” (Bonachera García, 2017: 63). Así se vuelve a plantear la pregunta: ¿Qué es lo que nos hace humanos?

La aparición de una relación amorosa en un mundo dominado por la tecnología establece una discontinuidad entre el mundo ficcional del romance y la realidad referencial, tal como lo explica Cano: “Esta discontinuidad es una característica implícita en la base de cualquier forma narrativa, pero se presenta de forma mucho más abierta en el romance por cuanto la suspensión o redefinición de las leyes naturales confiere una mayor trascendencia a las leyes de la narración” (2006: 160-161). Si en *Blade Runner* se plantea la pregunta sobre si es posible el amor entre un ser humano y una androide, las máximas de Anaya son apenas un intento de ser escuchadas por la androide amada. Se trata de un juego intelectual, de autoconsciencia, “un ejercicio del pensamiento” (Anaya en Castillo, 2013: en línea), un acto lúdico en defensa de la libertad.

El ensayo de Anaya no solo es una reflexión crítica sobre la memoria, sino al mismo tiempo sobre el sueño, que aparece en dos escenas clave de la película comentadas por el autor. Cuando Rachel dice “soñé con música” (2015a: 10), resulta igualmente difícil determinar de quién es el sueño, de Rachel o de la dueña original del implante. El segundo fragmento trata nuevamente de Rachel quien cuenta de un sueño repetitivo de su infancia, sobre arañas recién nacidas que devoraban a la madre araña (Anaya, 2015a: 15). Es decir, además de los recuerdos, las máquinas crean sueños, tanto prometedores como angustiantes, pero siempre cargados de simbolismos profundos. Una de las interpretaciones podría ser que Rachel trata de liberarse de su madre. Esto coincidiría con la visión feminista de Donna Haraway, quien, en su *Manifiesto para ciborgs* (1991) vio en el ciborg una figura para las “políticas feministas liberadoras” (Lynes, 2015: 123). Lynes, en su estudio de Haraway, aclara la importancia de su obra:

In it, Haraway sought to theorize the relation between feminism and technoscience, particularly in the interests of countering feminist accounts of science and technology as purely patriarchal discursive formations. (Lynes, 2015: 124).

Sería un error situar el texto de Anaya dentro de alguna vertiente del feminismo. Sin embargo, la manera como enfoca a Rachel sugiere cierta ruptura con un discurso patriarcal propio del cine, y de la ciencia ficción en particular. Tradicionalmente, tal como

lo analizó Kaplan, en el cine del siglo xx la mujer a menudo ha sido representada como subordinada al hombre: “Es frecuente que oigamos el pensamiento de una figura femenina expresado por un hombre y eso, de nuevo, llama nuestra atención sobre el relato que se ‘construye’” (1998: 221). Tanto en la película de Scott como en el texto de Anaya, los sueños de Rachel —positivos (sobre la música) y negativos (sobre las arañas)— son indicadores de la posibilidad de una identidad propia, de una mujer sensible, que puede ser admirada y amada como igual.

5. LA FIGURA DE LA MADRE

En los estudios sobre la maternidad en la cultura popular se ha subrayado el impacto que pueden tener las imágenes de la madre en el arte, el cine y la literatura: “images, representations and constructions of mothers have shaped, and continue to shape, the way we imagine the institution of motherhood and the experience of mothering” (Heffernan y Wilgus, 2018: 2). Aguilar, por su parte, especifica que “el cine no ha abordado la maternidad con la misma profusión con la que ha tratado otros muchos temas: la amistad, la guerra, el amor, los conflictos de poder, la problemática juvenil, etc.” (Aguilar, 2004: 179). La crítica constata que en el cine “aparecen muchos más policías, abogados, médicos, pandilleros o incluso prostitutas que madres” (Aguilar, 2004: 179). Lo mismo pasa en *Blade Runner*: no hay ningún enfoque particular sobre la madre. En cambio, mucho se ha escrito sobre la figura del padre en la película: Eldon Tyrell, el genio y fundador de la Corporación Tyrell, aparece como el creador y padre simbólico de los modelos Nexus 6. La escena en la que el líder de la revuelta, Roy Batty, mata al doctor Tyrell, se ha convertido en una de las más memorables de la película y también Anaya la comenta: “Roy Batty, el líder de la insurrección, llevará a cabo una venganza estéril [...]. Muerto el padre y fracasada la revuelta, Roy asemeja a un animal herido que goza sus últimos instantes de vida dando rienda suelta a sus instintos beligerantes” (Anaya, 2015a: 14).

En el relato de Anaya, es llamativo el papel de la madre. En la introducción, el narrador describe el contexto en el que vio la película *Blade Runner*: “Para apaciguar la alicaída espera del lunes, un domingo, mis padres decidieron que iríamos al cine. Aunque mi madre quería escapar esa tarde de la emergente zona residencial al norte de la ciudad de México [...] mi padre estaba cansado” (Anaya, 2015a: 9). Lo que a primera vista puede parecer una descripción anecdótica con unas frases bien elaboradas para crear el ambiente obtiene otro significado cuando observamos más de cerca la función de los padres. El narrador tiene madre, mientras que Rachel no la tiene. Los modelos Nexus 6 tienen una memoria implantada, fueron creados artificialmente, no tienen progenitores: “ni Rachel ni las demás réplicas tienen una madre primigenia. Tanto ella como el resto son un simple producto de la técnica. Carentes de este vínculo primordial, las ré-

plicas adolecen de un lugar en el orden de la creación que garantice su identidad como especie” (Anaya, 2015a: 15). Esta ausencia de una madre podría caer bajo lo que se ha denominado la categoría de “no-maternidades” que, según Bogino, son “experiencias y reflexiones que oscilan desde la maternidad imposible, la ambivalencia maternal hasta la no-maternidad elegida” (2020: 16). En el caso de los androides, podríamos hablar de una no-maternidad por ser una maternidad innecesaria, que se ha vuelto redundante en un mundo donde los robots y los androides son creados por la tecnología.

Sin embargo, los androides tienen padres simbólicos a los que aparentemente están forzados a liquidar. Frente al parricidio, en el que Roy mata al Dr. Tyrell, llama la atención que Anaya se detenga en “la cruel escena de matricidio” (Anaya, 2015a: 15) del sueño de Rachel, en el que una araña fue devorada por sus crías recién nacidas. Los androides no tienen este vínculo con un origen, con un mundo ancestral anterior. Matan a sus padres simbólicos, porque “sus padres, después de todo, no son esenciales” (Anaya, 2015a: 15). En cambio, la madre del narrador sí desempeña un papel esencial en el relato. El siguiente fragmento, sobre la escena del beso entre Rachel y Deckard, puede parecer trivial, pero resulta significativo. El narrador recuerda el diálogo entre ambos y añade el siguiente comentario humorístico: “En ese instante, mi madre —quien no aceptaba que me había convertido ya en un adolescente— se disponía a taparme la vista, pero las imágenes no fueron más lejos” (Anaya, 2015a: 11). Si bien la madre aún no puede aceptar que su hijo haya crecido, ella seguirá tomando su papel de madre cariñosa y protectora.

Paradójicamente, es en su madre también en la que el narrador ve de cerca el impacto de la sociedad de masas, la producción industrial de la cultura mediática. Con distancia y escepticismo, el hijo observa a su madre viendo telenovelas y mensajes publicitarios: “Recuerdo la lentitud con que mi madre —llegada hacía apenas unos años a la ciudad— lograba digerir aquella saturación de imágenes” (Anaya, 2015a: 19). Según el narrador, aquel entorno mediático se parecía mucho a lo que Orwell describió en su novela. Se establece pues una interrelación entre el contexto histórico de la segunda mitad del siglo xx y la vida privada, de la familia, de la madre en particular. El enfoque en la madre nos da una perspectiva bien diferente de los mundos futurísticos.

En los estudios sobre la maternidad, ha sido fundamental la referencia al trabajo de Simone de Beauvoir, significativo también para nuestro análisis: “En su filosofía existencialista subyacen algunas homologías que vinculan a la mujer con la naturaleza, la procreación y la inmanencia; mientras que los hombres simbolizan la cultura, la creación y la trascendencia” (Bogino, 2020: 17). En el texto de Anaya, los estereotipos se repiten, aunque en un contexto diferente, el de ciencia ficción: el padre creador (en *Blade Runner*) se asocia con las nuevas tecnologías de robots y androides, mientras que la madre (en el ensayo de Anaya, al hablar de su propia madre) se asocia con el lado afectivo, lo íntimo del hogar y la educación de los hijos. Anaya representa a su madre

como una mujer activa que quiere llevar a la familia al cine, frente a un padre más pasivo. Aquel domingo el padre “estaba cansado” (Anaya, 2015a: 9) y por lo demás no asume ningún papel en el relato.

6. RACHEL, LA “MUÑEQUITA SINTÉTICA”: EL PAPEL DE LA MÚSICA

Las referencias intertextuales en el ensayo no solo funcionan como fundamento e hilo conductor en la argumentación del narrador, sino que traen al lector recuerdos de un pasado humano, cargado de una nostalgia por la lectura de textos filosóficos y literarios. Además del ya mencionado George Orwell (Anaya, 2015a: 19), hay referencias explícitas a Donna Haraway (2015a: 15), autora del *Manifiesto para Cyborgs*, Bertrand Russell (2015a: 17) y Paulo Leminsky (2015a: 22). Sin embargo, una intertextualidad particular, en el sentido intersemiótico, es la de la música. Al final del libro, el autor incluye un apéndice curioso, con el título “Melodiografía” (2015a: 68-69). Se trata de una lista de *soundtracks* de películas y canciones que aparentemente le inspiraron para escribir los cuatro ensayos y que al mismo tiempo invitan al lector a escucharlos y entender mejor los contextos, los ambientes y las emociones de los personajes. Si la lista está elaborada “en orden de aparición”, tal como se indica debajo del título, las primeras cinco canciones formarían el marco del primer texto, “Canción de amor para una androide”:

- Flock of Seagulls, A, “Space Age Love Song”, en A Flock of Seagulls, Battery Studios, 1982.
 - Vangelis, “Love Theme”, en Blade Runner (soundtrack), EMI, 1982.
 - Bárbara, Ana, “La trampa”, en La trampa, Fonovisa, 1995.
 - Haragán y Cía., el, “Mi muñequita sintética”, en Valedores juveniles, Denver, 1990.
 - Poison, “Something to Believe In”, en Flesh & Blood, Capitol Records, 1990.
- (Anaya, 2015a: 68).

Son todas canciones de los años 80 y 90, la época de la infancia y adolescencia del autor. No sorprende ver “Love Theme”, el *soundtrack* de Vangelis de *Blade Runner*, pero algo más llamativas son las canciones típicas del entorno urbano y juvenil de la Ciudad de México, como “Mi muñequita sintética” (1990) de la banda de rock Haragán y Cía. Según el propio autor, el objetivo de la lista de canciones es el siguiente: “Cuando alguien lea la melodiografía puede ir recordando lo que leyó en los ensayos porque incluso títulos, comienzos o cierres de párrafos están hechos con letras de las canciones” (Anaya en Castillo, 2013: en línea). Además, el autor juega con esta intertextualidad al crear frases sugestivas como la siguiente: “Rachel se descubre como una muñequita sintética perfecta” (Anaya, 2015a: 16), una sutil referencia a la canción de Haragán y Cía.

La música es también un hilo conductor en el análisis que Anaya hace de la película. Desde el inicio el narrador otorga un papel protagonista tanto al saxofón como al piano que se escuchan en *Blade Runner*:

Un saxofón comienza un fraseo lento, sinuoso, a un volumen muy bajo. La cama de armonías la da un sintetizador, la música suena a luces neón y a protocolos para un encuentro amoroso. [...] Deckard está dormido, pero el saxofón reitera la frase. Rachel se sienta al piano donde, dispuestas de manera obsesiva, se encuentran las fotos familiares del teniente. Ella toca el piano, él se despierta. “Soñé con música”, le dice; pero quizá también podría decir: “Soñé que yo también era una máquina”. (Anaya, 2015a: 10).

La importancia de la música en películas de ciencia ficción ya ha sido señalada por varios críticos (McLeod, 2009, Penciu, 2015, Băduț, 2023). En la ciencia ficción, los compositores a menudo buscan sonidos desconocidos para acompañar a objetos o fenómenos que se suponen imaginados o creados (Penciu, 2015: 143). En *Blade Runner* la banda sonora de Vangelis se basaría, según Ken McLeod, en una “yuxtaposición posmoderna de música de sintetizador, electrónica, sinfónica romántica, jazz, popular, japonés y árabe pseudoétnico para crear una visión futurística de un mundo mecánico de 2019, creando al mismo tiempo una nostalgia por el pasado” (McLeod, 2009: 397, mi traducción). También llama la atención que el epígrafe de George Orwell, al inicio del capítulo III, en el ensayo de Anaya, trate justamente el tema de la música:

La canción había hechizado a Londres desde hacía varias semanas. Era una de las producciones de una subsección del Departamento de Música con destino a los proles. La letra y la música de estas canciones se componían sin intervención humana alguna, valiéndose de un instrumento llamado “versificador”. —GEORGE ORWELL (Anaya, 2015a: 18).

El narrador percibe este “versificador” no como un invento imaginado por George Orwell, sino como un instrumento real que efectivamente ha estado presente siempre en su vida: “El mundo que he percibido se cristalizó en mi cuerpo siempre mediado por ese versificador. Con él crecí, y como telón de fondo se ha obstinado en interpretar un soundtrack que acompaña mis días a cada momento” (Anaya, 2015a: 20).

Además, cabe destacar que el relato lleva como título “Canción de amor”, sugiriendo que la música será el tema principal del texto, y no cualquier música, sino una canción de amor para Rachel. Para el narrador, la película *Blade Runner*, que vio como adolescente, fue la causa de su “primer llamado de [su] vida sexual” lo que le lleva a decir: “Creí entonces que en algo así consistía el amor” (Anaya, 2015a: 9), un planteamiento que a lo largo del ensayo será retomado y cuestionado. El impacto de la música se sitúa sobre todo al nivel emocional, pero ¿qué emociones puede evocar en un replicante? Si Rachel tiene algún sentimiento, no puede estar segura si ella lo vivió realmente “o la supuesta dueña de los recuerdos” (Anaya, 2015a: 11). Rachel “dice recordar haber toma-

do lecciones de piano” (Anaya, 2015a: 10), pero siempre queda la duda sobre el origen de estos recuerdos. Anaya ofrece una mirada multimodal del encuentro entre los hombres y los androides, que combina la palabra, la imagen cinematográfica y la música. El impacto de la música es inmenso en el cerebro, como bien se sabe de personas que padecen Alzheimer: cuando la memoria falla, cuando todo lo demás se ha olvidado, siempre queda alguna música que uno recuerda.

Ahora bien, la “melodiografía” al final del libro puede tener aún otra función que solo servir como música de fondo o reforzar asociaciones temáticas. En 2011, el autor ya había publicado parte de esta lista en *Letras Libres* con el título “Playlist para hacer contacto extraterrestre”, una lista de siete canciones, en la que el sentido del humor del autor corre paralelo con el genuino deseo de comunicarse con vida inteligente más allá de la Tierra:

1. “A space boy dream”, Belle and Sebastian
2. “Moonage daydream”, David Bowie
3. “La Cumbia de E.T.” de Fito Olivares y la pura sabrosura
4. “We’re not alone”, Frank Zappa
5. “Alien”, Robert Wyatt
6. “Los marcianos llegaron ya”, Orquesta de América
7. “I turned into a Martian”, The Misfits (Anaya, 2011: en línea).

En su sitio web personal, *Bordarretazos.net*, Anaya se autodefine como “ufólogo por convicción”⁸. Incluso si fuéramos los únicos en el universo, “sería necesario inventar a los extraterrestres” (Ampersand, 2013: en línea). De todos modos, mientras otros intentos de comunicación siguen fallando, tal vez la única forma de poder establecer contacto con los extraterrestres es a través de la música.

7. CONCLUSIÓN

Según Kurlat Ares, la ciencia ficción latinoamericana se caracteriza por una gran complejidad y una “mezcla de registros” (Kurlat Ares, 2012: 21). Sin embargo, en su totalidad se observa a menudo un deseo común de ruptura con la ciencia ficción de origen norteamericano:

la tradición de producción más fuerte de la ciencia ficción latinoamericana rompe con las expectativas de lectura que provienen fundamentalmente del *pulp* y de la ciencia ficción

8. También en su sitio web leemos que “actualmente escribe la antología titulada *Ciencia ficción escrita entre el río Bravo y el Suchiate*” (Bordarretazos.net).

“dura” originados en el mundo de habla inglesa durante lo que se llamó la *Golden Age* de la ciencia ficción (ca. 1930-1960). (Kurlat Ares, 2012: 15-16).

En “Canción de amor para una androide” de Juan Pablo Anaya distinguimos una tendencia parecida, aunque tratada con gran originalidad. Frente a la perspectiva anglosajona, todavía dominante en el campo de la ciencia ficción⁹, el autor introduce una perspectiva mexicana que se aleja de y contrasta con el mundo anglosajón. La imagen de la ciudad de Los Ángeles de la película *Blade Runner* se mezcla con la imagen postapocalíptica de la actual Ciudad de México. Frente al sistema patriarcal reflejado en el predominio de los hombres en la creación de androides, el autor coloca a la mujer en primer plano, resaltando tanto la figura de Rachel, como la figura de la madre. Cabe resaltar sobre todo la insistencia en la ausencia de la madre primigenia: los androides no tienen madre, una idea central que queda visualizada en el sueño de la madre araña devorada por sus hijos. De ahí que sea llamativa la manera en que el autor desarrolle el carácter de su propia madre, una figura protectora y afectiva, pero al mismo tiempo víctima del consumismo, de los mensajes publicitarios y de las telenovelas. A continuación, en la “Melodiografía” al final, las canciones en inglés, como “Space Age Love Song” de Flock of Seagulls, son complementadas por canciones de grupos o cantantes latinoamericanos como Ana Bárbara, Haragán y Cía o Caifanes. Todos estos elementos contribuyen a que se cree un contradiscurso que se opone al discurso anglosajón dominante. En particular la representación de Rachel como “la muñequita sintética perfecta” demuestra el impacto del rock urbano mexicano e incita al mismo tiempo a una reflexión existencial sobre la identidad del ser humano y su relación con la androide. En este sentido, bien podríamos concluir que el ensayo de Anaya se sitúa en “la tendencia *soft* de la ciencia ficción” (Kurlat Ares, 2012: 15), típica de la ciencia ficción de América Latina, por el fundamento filosófico-político. Anaya parece abogar por un humanismo universalista. El hombre mira al otro, al no humano, y lo ve con escepticismo y sospecha, pero el otro igualmente mira al hombre y ve la fragilidad de la especie humana, sus contradicciones, sus relaciones complejas, pero también sus deseos, sus sueños y su gran capacidad de imaginación. Tal vez, como ya sugirió Augusto Monterroso, Anaya insinúa que antes de pasar a una especie aparte de la humana, tendríamos que considerar en serio la posibilidad de saltar primero a la especie humana.

9. El predominio de la visión anglosajona se observa todavía en el *Routledge Companion to Science Fiction*, en el que encontramos solo una contribución desde una perspectiva no anglosajona: “Postcolonialism” de Michelle Reid (2009: 256-266). Esta situación ha ido cambiando la última década, con un creciente enfoque hacia América Latina, empezando con la publicación de por ejemplo *Latin American Science Fiction: Theory and Practice* (Ginway y Brown, 2012).

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Carlos (2005). *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Aguilar Carrasco, Pilar (2004). “Madres de cine. Entre la ausencia y la caricatura”, en *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*, coord. Ángeles de la Concha y Raquel Osborne. Icaria: 179-200.
- Aguirre, Eduardo (2022). “La voz desplazada: instancia enunciativa ficticia en *Kant y los extraterrestres* de Juan Pablo Anaya. Un ejemplo de la modalidad ensayístico ficcional”, *Signos Literarios*, 18, 35 (enero-junio): 98-118.
- Ampersand, Erick (2013). “La verdad está allá afuera”, *Replicante*. <<http://revistareplicante.com/la-verdad-esta-alla-afuera/>> (11 de mayo de 2024).
- Anaya, Juan Pablo (2011). “Playlist para hacer contacto extraterrestre”, *Letras Libres*. <<https://letraslibres.com/revista-espana/playlist-para-hacer-contacto-extraterrestre/>> (30 de octubre de 2023).
- Anaya, Juan Pablo (2015a). *Kant y los extraterrestres*. México D.F. <<https://bordarretazos.files.wordpress.com/2015/07/kant-y-los-extra-julio.pdf>> (11 de mayo de 2024).
- Anaya, Juan Pablo (2015b). “Canción de amor para una androide”, en *Palabras Mayores. Nueva Narrativa Mexicana*. Barcelona: Malpaso Ediciones, 11-26.
- Băduț, Mircea (2023). “Affinities Between Science Fiction And Music”, *Sci Phi Journal* <<https://www.sciphijournal.org/index.php/2023/12/20/affinities-between-science-fiction-and-music/>> (30 de octubre de 2024).
- Balada, Thais Castilho, y Daniel Fernando Bovolenta Ovigli (2022). “La ciencia como artefacto cultural: análisis de la narrativa cinematográfica en películas de ciencia ficción”, *Praxis & Saber*, 13(32): 1-6. <<https://doi.org/10.19053/22160159.v13.n32.2022.11986>>
- Bogino Larrambebere, Mercedes (2020). “Maternidades en tensión. Entre la maternidad hegemónica, otras maternidades y no-maternidades”, *Investigaciones Feministas*, 11(1): 9-20. <<https://doi.org/10.5209/infe.64007>>
- Bolaños Godoy, Roberto (2014). “Kant y los extraterrestres, de Juan Pablo Anaya”, *Gaceta frontal*. <<https://gacetafrontal.wordpress.com/2014/01/20/kant-y-los-extraterrestres-de-juan-pablo-anaya/>> (11 de mayo de 2024).
- Bonachera García, Ana Isabel (2017). “Vida artificial: El cibernético, representación posmoderna de nuestras ansiedades”, *Revista de Filología*, 35: 51-72.
- Bould, Mark y Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint (eds.) (2009). *The Routledge Companion to Science Fiction*. London, NY: Routledge.
- Cano, Luis C. (2006). *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor.
- Castillo, Moisés (2013). “No puedo confiar en mis recuerdos. Una entrevista con el ensayista Juan Pablo Anaya y una reseña de su trabajo”, *Animal político*. <<https://www.animalpolitico.com/sociedad/no-puedo-confiar-en-mis-recuerdos>> (11 de mayo de 2024).
- Dick, Philip K. (1968). *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Nueva York: Doubleday & Company.

- Ginway, M. Elizabeth, y J. Andrew Brown (eds.) (2012). *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*. Palgrave Macmillan.
- Haraway, Donna (1991). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", en *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Nueva York: Routledge.
- Hassan, Ihab (1977). "Prometheus as Performer: Towards a Posthumanist Culture?", *The Georgia Review*, 31: 830-850.
- Heffernan, Valerie, y Gay Wilgus (2018). "Introduction: Imagining Motherhood in the Twenty-First Century —Images, Representations, Constructions", *Women: a cultural review*, 29(1): 1-18. <<https://doi.org/10.1080/09574042.2018.1442603>>
- Hernández Valencia, Juan Sebastián (2019). "¿Vinum novum in utres novos? El posthumanismo y la ideología de los androides que sueñan con ovejas eléctricas", en *Humanismo y cultura ciudadana*, ed. J. D. Cifuentes Yarce, & J. Carvajal Godoy. Editorial UPB, 169-193.
- Hernández Valencia, Juan Sebastián (2021). "¿Es "humano" el transhumanismo? Visión desde los orígenes y desarrollo del movimiento", en *Humanismo y transhumanismo: reflexiones desde las ciencias humanas y sociales*, ed. Gustavo A. Muñoz Marín y Jesús David Cifuentes Yarce, Universidad Pontificia Bolivariana.
- Kaplan, E. Ann (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- King, Edward, y Joanna Page (2017). *Posthumanism and the Graphic Novel in Latin America*. UCL Press.
- Kurlat Ares, Silvia (2012). "La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Núms. 238-239, Enero-Junio 2012: 15-22.
- Lynes, Krista (2015). "Cyborgs and Virtual Bodies", *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, ed. L. Disch y M. Hawdesworth, Oxford Handbooks online: 122-142. <<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199328581.013.7>>
- Martínez García, María Ángeles (2011). *Laberintos narrativos. Estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- McLeod, Ken (2009). "Music", en *The Routledge Companion to Science Fiction*, ed. Mark Bould, Andrew M. Butler, Sherryl Vint. London, NY: Routledge, 393-402.
- Monsiváis, Carlos (1995). *Los rituales del caos*. México: Era.
- Monterroso, Augusto (1986). *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. Madrid: Cátedra.
- Padilla, Ignacio (2008). *El androide y las quimeras*. México: Páginas de Espuma.
- Penciuc, Traian (2015). "Semiotic Aspects of Sound and Music in Science-fiction Films", *Symboloni*, 28:143-150.
- Pérez Manzanares, Julio, y Amaia Zufiaur Ruiz de Eguino (2021). "La estética del género ciberpunk como filosofía de la historia: un recorrido por las arquitecturas filmicas de *Alphaville*, *Blade Runner* y *Matrix* y su ruptura del espacio-tiempo", *Área Abierta* 21(3): 419-435.
- Rozema, Mischa (2012). *Sundays*. PostPanic Pictures: Holanda.

Scott, Ridley (1982). *Blade Runner*. Warner Bros.

Zavala, Oswaldo (2014). “Entre aliens y replicantes: Kant y los extraterrestres, de Juan Pablo Anaya”, *Gaceta frontal*. <<https://gacetafrontal.wordpress.com/2014/08/11/entre-aliens-y-replicantes-kant-y-los-extraterrestres-de-juan-pablo-anaya/>> (11 de mayo de 2024).



El/la firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 11/05/2024

Fecha de aceptación: 03/11/2024

