

Inclinando la balanza del poder: La madre como protagonista en tres relatos de ciencia ficción latinoamericana (“La grieta”, de Manú Dornbierer, “Octavio, el invasor”, de Ana María Shuá, y “Un hada en el umbral de la Tierra”, de Daína Chaviano) Por Yolanda Molina-Gavilán (Ph.D.)

Publicado en el libro de ensayos *Lo fantástico en Hispanoamérica*, coordinado por Elton Honores. Lima: Cuerpo de la Metáfora, 2011. 292 pp.

Es indudable que la literatura de ciencia ficción se ha venido enriqueciendo de obras escritas por mujeres especialmente a partir de los años 60 del pasado siglo y que, desde nuestra perspectiva de principios del XXI, hacer un balance de las aportaciones de las escritoras al género nos llevaría un largo recuento de obras que lo impulsaron y renovaron. Baste mencionar algunas de las novelas más célebres producidas por escritoras angloamericanas y canadienses que han sido editadas en español: *La mano izquierda de la oscuridad* (1969) de Ursula K. Le Guin; *El hombre hembra* (1975) de Joanna Russ; *En la cima del mundo* (1979) de James Tiptree Jr. (seudónimo de Alice Sheldon); *El cuento de la criada* (1985) de Margaret Atwood; *La puerta al país de las mujeres* (1988) de Sheri S. Tepper, y la trilogía de *Xenogénesis* (1987-1989) de Octavia Butler. Dentro de este burdo intento de formulación de un canon femenino moderno accesible a un lector monolingüe debemos incluir las aportaciones de escritoras hispanas, algunas ya consagradas como grandes damas del género, y sus novelas más representativas: *Kalpa imperial* (1984) de la argentina Angélica Gorodischer; *Fábulas de una abuela extraterrestre* (1988), de la cubana Daína Chaviano y *Consecuencias naturales* (1994) de la española Elia Barceló. Otras escritoras igualmente dignas de mención son la chilena Elena Aldunate, la argentina Ana María Shua, las mexicanas Marcela del Río y Manú Dornbierer, y las españolas Lola Robles y Rosa Montero.¹ Pero la lista se queda corta, puesto que la presencia de mujeres en la

¹ De Aldunate hay que destacar su inquietante relato “Juana y la cibernética” (1963); de del Río, *Proceso a Faubritten* (1976); y de Robles *La rosa de las nieblas* (1999) y *Flores de metal* (2007). No obstante la crítica sea reacia a reconocerla como escritora que también escribe ciencia ficción, Montero ha utilizado claramente elementos del género en dos de sus novelas: *La función delta* (1981) y *Temblor* (1991). Su última novela, *Lágrimas en la lluvia* (2011), cuya protagonista es una detective androide en un Madrid del siglo XXII es indiscutiblemente una novela del género. Para una bibliografía más exhaustiva de escritoras de ciencia ficción



ciencia ficción contemporánea, ya adentrándonos en la década de los noventa y principios del siglo XXI, viene siendo cada vez mayor.

Aún así, como recuerda Lola Robles, no deja de ser paradójico que un género en su origen marginal cuyas mejores expresiones se caracterizan precisamente por crear mundos alternativos y presentar infinitas posibilidades que superen la realidad conocida se haya mostrado tradicionalmente conservador, y en los peores casos retrógrado y misógino, con respecto al rol de las mujeres:

En el mejor de los casos, la presencia de las mujeres es suprimida casi por completo de las historias, cuyos protagonistas, científicos, aventureros, colonos o guerreros espaciales, se mueven en un mundo exclusivamente masculino Sin embargo, lo más normal es que las mujeres sí aparezcan, pero con los estereotipos más consabidos. Esposas, madres e hijas; compañeras decorativas —y por supuesto bellas— cuya pasividad y fragilidad las convierte en víctimas perfectas que deben ser defendidas y salvadas por el héroe de sus enemigos, y de toda clase de libidinosos monstruos: éstas son las *buenas*, que asumen su papel de meras comparsas con complacencia total. Claro que también encontramos a las *malas*, las eróticamente perversas o taimadas reinas de un matriarcado feroz. (s.p.)

Aunque no todas las escritoras de ciencia ficción puedan escaparse completamente de los tópicos del género marcados por la tradición proveniente de un imaginario masculino, aquellas que lo consiguieron llamaron pronto la atención de la crítica feminista, la cual fue en gran medida el motor impulsor o la perspectiva bajo la que fueron o bien escritas o bien analizadas muchas de las obras que han llegado a obtener un reconocimiento mayoritario.² Por otra parte, hemos de reconocer que las propias autoras—incluso aquellas que se declaran feministas—prefieren ser valoradas por la calidad técnica de sus obras y no por su propia identidad de género. Además, como apunta Sara Martín, hoy en día es dudoso que los lectores discriminen a la hora de escoger una novela o un relato de ciencia ficción en función al nombre masculino o femenino del autor en la portada (s.p.). Tengan posibles interpretaciones feministas o no, una característica general que une a las escritoras de ciencia ficción es que la mayoría de ellas imaginan mundos en los que,

y fantasía publicadas en español, consultar: <http://bibliografiafantastikas.blogspot.com/>. Y en mi propio *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002) se encuentran análisis críticos de textos de varias autoras aquí mencionadas.

² Referiremos aquí al lector a algunos estudios clave desde la perspectiva feminista: los ya clásicos de Beverly Friend, “Virgin Territory” The Bonds and Boundaries of Women in Science Fiction” (*Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*. Thomas D. Clareson, ed. Kent State University Press, 1977) 140-63; de Marleen S. Barr, *Alien to Femininity: Speculative Fiction and Feminist Theory* (Westport: Greenwood, 1987) o a la colección de ensayos de Joanna Russ, *To Write like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1995). Ya en nuestro siglo la crítica feminista norteamericana sigue en vigor; baste como muestra la colección de ensayos editada por Justine Larbalastier *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century* (Middletown: Wesleyan University Press, 2006).



de alguna manera, lo débil se vuelve poderoso, aquello que aparentemente era frágil toma fuerza e incluso puede interrumpir el orden establecido o inclinar de alguna manera la balanza del poder. A lo que a esta característica respecta, la narrativa de ciencia ficción producida por escritoras latinoamericanas no es una excepción. En este ensayo se analizarán tres relatos de autoras previamente mencionadas: “La grieta” (1978) de Manú Dornbierer, “Octavio, el invasor” (1984), de Ana María Shua y “Un hada en el umbral de la tierra” (1986) de Daína Chaviano. A estos tres relatos les une, además de la perspectiva básica de transformar aquello que en principio parece impotente en su contrario, el tema de la maternidad entendida ésta como la relación extendida y continua de una madre comprometida con el desarrollo de sus hijos, asunto poco explorado, no solo en la ciencia ficción hispana escrita por mujeres sino en la literatura de ciencia ficción en general.³

Un repaso somero a la crítica que ha estudiado obras del género bajo la perspectiva de la maternidad indica que la mayor parte de la producción se refiere a la creación de la existencia y se centra mayormente en la figura de la madre como agente creador de vida, sea ésta reconocible o no como tal. Así, el tema de la maternidad aparece fundamentalmente relacionado con la reproducción realizada mediante una mujer o sin ella. Los estudios se remiten así, por un lado, al uso de la tecnología en la reproducción y a protagonistas femeninas convertidas en máquinas de dar a luz, es decir, a una temática distópica en que el uso de la tecnología en la reproducción humana se presenta como una amenaza a la autonomía de la mujer (Barr 173). Otro argumento frecuente en el contexto cienciaficcional, ya desde sus mismos orígenes, ha sido el tema de la creación de la vida sin la mediación de una madre, como en el caso de la novela de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818). El doctor Frankenstein es, efectivamente, uno de los iconos del género, el prototipo del científico loco, obsesionado por la idea de crear seres vivos sin la ayuda de nadie, substancialmente sin la ayuda de un agente materno. Una de las versiones del científico-loco-progenitor es aquella en la que su creación es un androide femenino, la así denominada “novia mecánica”, es decir, otro estereotipo del género hecho a la medida del deseo masculino. Lo llamativo, en todo caso es que la madre, el principio materno, en ciencia ficción, suele estar ausente (Allman 125-131). De ahí la singularidad de los tres relatos que se analizarán más detalladamente a continuación, los cuales tratan el tema de la maternidad no en su común acepción de génesis sino bajo una perspectiva naturalista, con principios maternos tradicionales, fácilmente reconocibles. En estos relatos, además, son los padres, los varones, los que están prácticamente ausentes o tienen papeles secundarios.

³ Así por ejemplo, el clásico relato de de Judith Merrill “Sólo una madre” (1948) presenta una protagonista que da a luz a un hijo con graves malformaciones genéticas debidas a radiaciones nucleares. El amor de la madre hacia su hijo hará que lo perciba como un ser normal, pero la historia se centra en el embarazo y el nacimiento, no en el desarrollo de una relación madre-hijo.



“La grieta”: *Niños sean buenos que mamá los está mirando.*

La conocida periodista y columnista política Manú Dornbierer (México, 1936-) ha sido identificada como la primera mujer mexicana cuya narrativa de ciencia ficción fue reconocida a nivel nacional en México ya desde la década de los 70 cuando sus cuentos de corte fantástico aparecían publicados incluso fuera del país. Así, “La grieta,” apareció por primera vez en 1970 en la prestigiosa revista española del género *Nueva Dimensión* antes de salir publicado en México ocho años más tarde dando título a la colección *La grieta y otros cuentos*. Como prueba de que éste es seguramente uno de los relatos de Dornbierer más logrados y de mayor impacto para la ciencia ficción mexicana de la siguiente década, en 1996 la editorial Grijalbo volvió a incluirlo en otra colección de cuentos de Dornbierer titulada *En otras dimensiones*.

El argumento de “La grieta” es sencillo pero aterrador. Marisa Val, una mujer casada ama de casa y madre de tres hijos un día aparentemente igual a cualquier otro y mientras regresa del supermercado siente que una grieta se abre a sus pies y, tras una sensación de derrumbe, se despierta en una clínica de un mundo paralelo con una nueva identidad. Ahora es Glana, una mujer que trabaja de oficinista en un puesto anodino. El hombre que aparece junto a ella en la clínica es Arno, un neurólogo quien dice ser su compañero sentimental, le “recuerda” que se enamoró de ella cuando la pusieron a su cargo por el trauma que sufrió tras un desastre aéreo al que había sobrevivido, así como otros detalles de la vida de Glana. Marisa, sintiéndose sola y enajenada en un mundo feliz pero frío y desconocido que parece funcionar a la perfección gracias a la sumisión de sus habitantes, retoma la vida de su otro yo, Glana, hasta que descubre un programa de televisión titulado “La dimensión desconocida”. Tal programa consiste en realidad en imágenes filmicas de familias del mundo de Marisa y su productor es Yar, otro ser humano que lleva diez años viviendo en el mundo paralelo. Gracias a Yar, Marisa descubrirá que la grieta causante de su incidente es de tiempo: el universo alternativo en el que ahora se encuentra está localizado a unos segundos de su mundo anterior. Aunque el misterio de su presente y pasada identidad no se resolverá, Marisa/Glana llegará a poder contemplar a su familia en imágenes televisivas que un lector del año 2011 podría fácilmente re-imaginar además como imágenes digitales transmitidas por programas de internet como *Skype* o *Youtube*.⁴

Hasta ahora la crítica sobre “La grieta” se ha limitado a observar brevemente uno de los aspectos del relato; a saber, el mundo alternativo aparentemente perfecto, bajo el prisma político. Así, según Gabriel Trujillo Muñoz, en este cuento

⁴ El televisor, aun siendo un aparato común en los años 70, o tal vez precisamente por serlo, tiene aquí la función que Gary K. Wolfe llama “el artefacto”, uno de los iconos de la ciencia ficción como lo son el alienígena o la nave espacial. En este cuento de Dornbierer el televisor funciona como una mezcla de portal a otro mundo y de objeto mágico que proporciona experiencias transformadoras. Para un estudio del artefacto como icono del género ver *Evaporating Genres* (Middletown: Wesleyan UP, 2011) 83-98.



Dornbierer revelaría metafóricamente las grietas en el futuro de México y el abismo de la conciencia humana en un mañana que promete ser absurdo e inestable (78). Sin duda la sociedad alternativa futurista de Arno y Glana en el que la mayor parte de los habitantes no debe pensar sino contentarse con vivir una vida automática sin dolor pero sin sentido, recuerda ciertas premisas de la conocida obra de Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, y remite a una posible lectura política sobre el futuro mexicano. Sin embargo en este caso el mundo monótono y feliz es en realidad el mundo original de Marisa, que es también el mundo reconocible para el lector, mientras que el mundo estimulante e imprevisible es el mundo alternativo de Glana, que es también extraño para el lector. La clave para esta especie de cambio de roles en la tradición literaria sobre mundos paralelos está en los dos primeros párrafos del cuento, siendo la protagonista, Marisa, también la narradora:

Fue un día como cualquier otro. Nos habíamos desvelado la víspera tontamente. Por eso, cuando los niños vinieron a darme un beso antes de ir a la escuela, apenas pude abrir un ojo. ¡Ese beso! De haberlo sabido...

Tardé en desperezarme. Lo mismo de siempre, la aburrida y agrisada rutina del ama de casa. Quería cambios, en lo pequeño y en lo grande. la idea de que la vida, mi vida, era siempre igual, me zumbaba en la cabeza como moscardón desde hacía unos meses. Ese día quise cambiar aunque fuese un poco. Se me ocurrió ir a un nuevo y lejano supermercado. ¿Por qué, Dios mío, por qué? (15)

En estos dos breves párrafos se dibuja la vida rutinaria y monótona de una mujer cuyo trabajo no remunerado es administrar su hogar y cuidar a su familia. El prototipo de este personaje está tan arraigado en nuestro imaginario colectivo que necesitamos tan solo esta primera impresión de la protagonista y unos breves apuntes posteriores—más tarde aprenderemos que su marido es ingeniero y sus tres hijos son preadolescentes—para, como lectores, formarnos una imagen precisa aunque estereotipada: el ama de casa aburrida que ha perdido su identidad y anhela un cambio, una aventura.

Y sin embargo, la primera reflexión que hace Marisa al despertarse y no reconocer el mundo extraño de Glana es precisamente: “He perdido mi identidad, me he vuelto loca” (17). El estereotipo, entonces, comienza a desmoronarse; Marisa sí se reconoce en su papel anterior con el que se identifica y que ahora desea recuperar. A pesar de su confusión, y extrañada ante las varias señales que marcan este nuevo mundo como diferente al suyo, Marisa se reconoce físicamente a sí misma y descubre un rasgo de pertenencia a un universo distinto: sus ojos son alargados y negros, no redondos y de color de acero, como los de los demás. Sin embargo, a su nuevo compañero, Arno, no parece importarle que su Glana tenga un aspecto extraño y añade que pronto les darían permiso de tener un hijo y que le divierte imaginarse cómo serían sus ojos. Es decir, su diferencia física, su otredad, no tiene importancia, no conlleva mayores consecuencias. La identidad de Marisa es ahora



sustituida por la de Glana que Marisa rechaza. Irónicamente, es la vida de Glana, una mujer que trabaja fuera de casa, no está “cargada de hijos” y cuyas labores domésticas se reducen a manejar unos mecanismos automáticos la que pareciera responder al ideal de mujer liberada, el antídoto al estereotipo del ama de casa aburrida y llena de responsabilidades. Pero Marisa añora su vida anterior y en ningún momento acepta su nuevo papel, por muy tentador que pueda parecer, sino que se resiste y se aferra aún más a su primera identidad. El cambio que anhelaba, una vez conseguido, le sirve a Marisa para enaltecer su monótona rutina de ama de casa ahora perdida y para hacerse psicológicamente más fuerte al tener que superar la angustia del remordimiento y el dolor de la separación de su familia.⁵

Pero no olvidemos que es precisamente el mundo alternativo de Glana el que le ofrece a Marisa la posibilidad del deseado cambio en la rutina cotidiana. Su aterradora aventura no deja de ser precisamente eso: una aventura, y una que, como apuntábamos, no es física sino que sirve para fortalecer mentalmente a la protagonista, a transformar en poderoso aquello que en principio parecía frágil. Yar y Marisa no están solos en el mundo de Glana sino que hay por lo menos otros dos humanos. Según Yar, uno de estos humanos no mantuvo el secreto de los mundos paralelos y lo encerraron en una clínica. Marisa, entonces, se ve en la necesidad de silenciar su auténtica identidad y la verdad de la existencia de mundos paralelos. Cuando por fin logra ver imágenes de su familia en la pantalla de su televisor debe ocultar sus gritos de alegría y sus instintos de compartir su gran emoción pronunciando estas palabras: “No sé cómo pude resistir la tentación de llamar a Arno, de arrastrarlo a presenciar la terrible prueba de mi verdad. Habría dudado todavía, Me hubiera creído definitivamente loca” (32). Marisa, además, debe soportar la pena de que el tiempo haya pasado sin ella: su marido Gerardo ya tiene canas, su niño mayor ya usa pantalón largo, el pequeño va a la escuela y su niña ya pronto será mujer.

Gabriel Trujillo Muñoz apunta que la importancia que ha tenido la narrativa de Dornbierer para el género se ha debido en gran parte a la profundidad psicológica, la fuerza y la inteligencia de sus protagonistas femeninas, mujeres independientes o que aspiran a serlo a pesar de las circunstancias mágicas o futuristas de los mundos que las rodeen (77). Sin duda Marisa/Glana es un personaje que responde a estas características. La fortaleza de Marisa reside en que debe fingir, aceptar llevar una especie de doble vida en un mundo que le resulta extraño y alienante y a la vez soportar el dolor de ser una madre que no puede criar a sus hijos en persona sino solamente contemplarlos desde lo lejos mediante imágenes virtuales transmitidas gracias a instrumentos mecánicos. Esta sensación, al fin y al cabo, no

⁵ En una entrevista reciente la misma Dornbierer declara que “únicamente la ciencia ficción permite sublimar la monotonía de la vida y la angustia cotidiana” (Peña s.p.) En este relato, gracias a esta característica del género se le ofrece la posibilidad al lector (sea o no éste un ama de casa aburrida) de escapar a la cotidianeidad de su mundo y tal vez incluso llegar a apreciar el aspecto tranquilizador de su monotonía y su rutina.



puede ser completamente ajena a tantas mujeres emigrantes de hoy que han dejado a sus hijos al cuidado de sus familias en sus países de origen y deben contentarse con tener con ellos una relación de larga distancia, en los mejores casos virtual. Otros ejemplos de lectoras que pudieran identificarse con la extraña situación de Marisa serían madres separadas o divorciadas que han perdido la custodia de sus hijos. En este sentido la preocupación maternal de la protagonista de “La grieta” es completamente naturalista y reconocible. El intenso dolor que Marisa debe estar sintiendo como madre mientras contempla a su familia sin que ellos lo sepan y el rol protector y formativo de la maternidad, operando incluso en la distancia, es subrayado por el agrídulce comentario del padre de familia cuando, contemplando el retrato de Marisa, exclama: “Adiós, Marisa. Niños sean buenos que mamá los está mirando” (31).

“Octavio, el invasor”: *Había dicho “Mamá”. Y ya era, para entonces, completamente humano*

Su trayectoria literaria habiendo comenzado en 1967 y llegando hasta nuestros días y con más de cincuenta obras publicadas, la prolífica Ana María Shua (Argentina, 1951-) es considerada una de las escritoras argentinas contemporáneas más importantes. Sus aportaciones al género de la ciencia ficción comienzan precisamente con el cuento que nos ocupa el cual fue publicado por primera vez en la revista *Minotauro* en 1984; incluido en su colección de cuentos de 1988 *Viajando se conoce gente*; antologado por Adriana Fernández y Edgardo Pígoli en *Historias futuras: antología de ciencia ficción argentina* en 2000 e incluido de nuevo en 2011 por la propia Shua en otra colección titulada precisamente *Como una buena madre*.⁶

No es de extrañar que “Octavio el invasor” haya sido reproducido en cuatro publicaciones distintas hasta ahora, ya que, dentro de la sencillez de sus premisas y de la utilización de un tema ya tópico en ciencia ficción: la invasión alienígena, mezclado a su vez con el concepto metafísico de la transmigración, consigue sorprender y deleitar al lector a la manera de los mejores relatos clásicos. La primera sorpresa aparece muy pronto, tras los dos primeros párrafos en que la voz narrativa describe las extrañas sensaciones de un ser que, después de haber descansado unos meses flotando en la oscuridad, sufre un profundo malestar al ser agredido por la luz, el frío y la necesidad de oxígeno que le empujan a prorrumpir un alarido. Una corta frase explica el misterio: “—Varón—dijo la partera—. Un varoncito sano y hermoso, señora” (149). A la sorpresa de entrar en los pensamientos de un recién nacido se le añade el hecho de que éstos sean, además,

⁶ Para un estudio del cuento que da nombre a esta colección centrado en la subjetividad materna, consultar el ensayo de Margarita Saona incluido aquí en la lista de las obras citadas.



los de un ser extraterrestre transmigrado al cuerpo de un bebé humano con la misión de organizar la invasión y conquista de la Tierra. Y el invasor no está solo: en el hospital consigue comunicarse por telepatía con otras nueve criaturas que, como él, se encuentran en un lugar desconocido y lloran juntos de nostalgia por su planeta de origen. Ahora bien, esta invasión de alienígenas en cuerpos de bebés, aunque haya sido intentada en varias ocasiones, no ha tenido nunca éxito gracias a que amorosos cuidados maternos han logrado siempre interrumpir las aviesas intenciones de los invasores. Así, ya inmediatamente después de nacer, un Octavio lleno de celo misionario y seguro de que esta vez se lograría la conquista gracias a él, se queda dormido “sobre el pecho de la hembra terrestre que creía ser su madre” (150). Más tarde, gracias a que su abuela insiste en que su madre lo alimente ella misma amamantándolo y lo tenga consigo en la habitación del hospital, Octavio va perdiendo su fuerza de voluntad y aprendiendo el significado real de conceptos como “dulzura” y “tibieza” que hasta ahora habían sido sólo simbólicos para él. Octavio acabará olvidándose de su misión a medida que los cuidados de su madre consigan que se solidarice completamente con ella, llegue a aceptar al resto de la familia, incluido el padre, y termine por convertirse en un ser humano cuando pronuncie su primera palabra: “mamá”.

El concepto del niño monstruo/extraterrestre es asaz común en el cine y la literatura de terror y ciencia ficción: desde el bebé satánico en *El bebé de Rosemary* de Roman Polansky, el pavoroso engendro de la saga filmica *El monstruo está vivo* de Larry Cohen⁷ hasta los simpáticos E.T. de Steven Spielberg y Goku, el niño alienígena del popularísimo manga *Bola de dragón* de Akira Toriyama, la noción ha sido popularizada hasta tal punto que la prensa amarilla no duda en publicar noticias sensacionalistas con improbables titulares como “La increíble historia del bebé extraterrestre aparecido en México.”⁸ La genialidad de este cuento de Shua reside no tanto, como se ha dicho, en la originalidad de la idea base sino en su enfoque y tratamiento. De la mano de la escritora, el lector se deleita en reinterpretar episodios de la vida cotidiana que son triviales por lo comunes pero que vistos desde otro punto de vista toman un nuevo significado. Uno de ellos es, por ejemplo, el típico accidente que un niño puede sufrir a manos de un hermanito mayor. Mientras Octavio aún es un bebé leal a su misión de conquista del planeta Tierra su hermano Ale, al parecer, ya ha sido asimilado a la raza humana y por ello Octavio lo considera su enemigo, espera un ataque de su parte y se refiere a él como a un apóstata:

⁷ Las saga de tres películas: *It's Alive* (1974), *It's Alive Again* (1978) y *It's Alive 3: Island Of The Alive* (1987) presenta a una pareja cuyo bebé nace monstruoso y debe protegerlo del gobierno que quiere matarlo. Más adelante presenta la misma idea que Shua: el bebé monstruo no es el único en existencia.

⁸ En *M24Digital*. 9 junio 2011 <<http://m24digital.com/2009/08/31/la-increible-historia-del-bebe-extraterrestre-aparecido-en-mexico/>>. En el caso aquí citado el supuesto bebé seguramente fuera el cuerpo momificado de un mono ardilla, pero en la mayoría de las historias de tabloides presentan cruelmente a bebés con malformaciones a cierto público preparado por el imaginario cultural para aceptar el concepto de un bebé extraterrestre.



Aparentemente el traidor había perdido parte de sus poderes o se negaba a utilizarlos. Como una descarga eléctrica, había sentido el contacto con esa masa roja de odio en movimiento. Lo llamaban Ale y también Alejandro, chiquito, nene, tesoro. Había formado parte de una de las tantas invasiones que fracasaron, hacía ya dos años, perdiéndose todo contacto con los que intervinieron en ella. Ale era un traidor a su mundo y a su causa: era lógico prever que trataría de librarse de él por cualquier medio (153).

El “ataque” no se hace esperar y Ale, en un momento de descuido de su madre, consigue volcar el moisés de Octavio y hacer caer a su hermano al suelo. La natural reacción de la madre que lo acuna en su pecho, lo acaricia y le canta para calmarlo, adelanta aún más el proceso de asimilación del alienígena quien, muy a su pesar, llora repetidamente hasta que consigue que la mujer le ponga el pezón en la boca, consolándose con la idea de que pronto: “llegaría a dominar la palabra, la palabra liberadora, el lenguaje que, fingiendo comunicarlo, serviría en cambio para establecer la necesaria distancia entre su cuerpo y ese otro en cuyo calor se complacía” (154). Este detalle resultará, por supuesto, irónico cuando la primera palabra que pronuncie Octavio: “mamá”, sea precisamente una muestra de adhesión a su progenitora y aquella que sellará su pacto de unión con la humanidad.

En su lectura de “Octavio el invasor” Mara L. García entiende que Shua se vale de la experiencia femenina de la maternidad y la crianza de los hijos para separarla de la realidad, es decir, que la procreación y el nacimiento de un niño se muestran como un hecho “fantástico” en el sentido de inverosímil. Y añade:

Estos sucesos con mucha frecuencia nos sorprenden y nos parecen acontecimientos increíbles. Nos encontramos en un ambiente común y corriente, sin embargo, allí se suscitan hechos que nos hacen dudar. No podemos creer que Octavio sea un invasor; pensamos que el narrador está jugando con los receptores, pero al final de la historia, Shua nos deja pensando y nos quedamos con la duda, puesto que el acto del nacimiento y el desarrollo del niño es algo increíble, mágico y maravilloso que nos sorprende (244).

García se resiste a reconocer que los aspectos del relato que parecen increíbles o hacen dudar al lector de la veracidad de los hechos son simplemente mecanismos típicos en ciencia ficción que un lector asiduo del género reconocería y aceptaría de inmediato. Sin embargo, García sí destaca el papel fundamental que asume la figura materna—aunque no la explica dentro de la lógica interna del relato—cuando apunta: “La madre llega a ser la salvadora de la humanidad. Ella posee poderes superiores a los del hombre y a los poderes de los extraterrestres” (244). Efectivamente, siguiendo la lógica de los parámetros establecidos por la ciencia ficción, es la madre de Octavio, en su humilde papel de ama de casa y cuidadora de sus hijos, la que triunfará sobre el enemigo invasor. La coprotagonista sin nombre



del relato de Shua, aún en su papel que en la sociedad patriarcal no se considera lo suficientemente valioso como para ser remunerado, es la verdadera heroína de la historia. Tan valioso es el rol de la madre de Ale y Octavio en el relato que su ausencia causa gran desazón. Así, cuando su madre juega a taparse y a destaparse la cara con un trapo, Octavio: “disimulaba con risas la angustia que le provocaba la desaparición de ese rostro” (157). Y cuando la mujer se debe ausentar para ir a trabajar fuera de casa (y ganar el dinero que no le paga su labor en la casa) los niños “se sentían extrañamente solidarios en su pena” (157). Hay que señalar también que tal sensación de dependencia no se produce con el padre de los dos niños el cual, como veremos, es percibido por Octavio con hostilidad.

Según Margarita Saona las obras de Shua, como las de otras escritoras latinoamericanas, interrogan las nociones establecidas sobre la subjetividad materna e interpelan nociones de la maternidad en la que ésta satisface los impulsos sexuales y creativos en las mujeres (594). En el caso que nos ocupa, es precisamente la sexualidad/sensualidad de la madre humana la que será tan poderosa que le permitirá triunfar sobre el alienígena invasor, su propio bebé. Si bien la relación entre Octavio y su madre no parezca estar presentada de manera ostensiblemente sexual, sí se percibe un fuerte aspecto sensual y un énfasis en la fisicalidad que podría interpretarse como tal. Así, para describir el cambio ocurrido en Octavio, Shua recurre a un lenguaje que recuerda al papel que cumple un contacto físico o sexual continuado en el proceso del enamoramiento. Recordemos que la primera batalla que gana la madre a la voluntad del bebé es debida a la unión de sus cuerpos en contacto: Octavio es depositado “sobre algo tibio y blando” que resulta ser “el pecho de la hembra terrestre que creía ser su madre” (150). El bebé es amamantado cada tres horas y este acto no solo le alimenta sino que le calma y le da placer: cuando su madre le consuela después de su pequeño accidente, “Octavio respiró el olor de la mujer y lloró y lloró hasta lograr que le pusieran el pezón en la boca. Aunque no tenía hambre, mamó con ganas mientras el dolor desaparecía poco a poco” (154). Cuando el pequeño extraterrestre es consciente de su propio placer, lo que más aprecia es el roce físico con el objeto de su enamoramiento:

Octavio no temía ya entregarse a los placeres animales que le proponía su nuevo cuerpo. Le gustaba que lo introdujeran en agua tibia, le gustaba que lo cambiaran, dejando al aire las zonas de su piel escaldadas por la orina, le gustaba más que nada el contacto con la piel de la mujer. (155).

Y cuando a los siete meses y medio le obligan a prescindir del pecho de su madre y a alimentarse con comida sólida Octavio, cual amante *despechado*, sufre el dolor de la separación física y descubre la tristeza: “sabía que debía sentirse satisfecho de que un objeto de metal cargado de comida o una tetina de goma se interpusieran entre su cuerpo y el de la mujer, pero no encontraba en su interior ninguna fuente de alegría” (157). El padre del pequeño invasor, en cambio, recibe un tratamiento hostil, como si de un rival amoroso se tratase. En una ocasión, cuando el hombre le



cambia el pañal: “Octavio consiguió emitir en el momento preciso un chorro de orina que mojó la cara de su padre” (156). Además el bebé declara, tal vez con el lenguaje más claramente prestado de una relación sexual, que: “no se sentía físicamente atraído hacia él, como le sucedía con la mujer”. (155) Del texto se desprende por tanto que el intercambio de líquidos y el roce físico entre los cuerpos de los humanos y el alienígena toman la connotación de armas en esta peculiar guerra de especies, la figura de la madre sexual/sensual saliendo al final vencedora.

“Un hada en el umbral de la tierra”: *Mami... ¿Existen las hadas?*

Si bien su producción más reciente, aunque no privada de elementos fantásticos, no puede catalogarse estrictamente como de ciencia ficción, Daína Chaviano (Cuba, 1957-) se considera una de las mayores exponentes de este género que no aún no ha abandonado totalmente desde que lo empezara a cultivar con gran éxito en sus comienzos a principios de los años 80 en su Cuba natal.⁹ El relato que nos ocupa es una novela corta publicada originalmente por Letras cubanas en 1986 y por Minotauro en 2007 como parte de una trilogía titulada *Historias de hadas para adultos*. Hay que notar que “Un hada en el umbral de la Tierra” contiene algunos elementos de fantasía y de terror y, sin embargo, la premisa básica de su trama es clásica en las historias de ciencia ficción: unos colonos espaciales esperan ser rescatados de un planeta inhóspito del que no pueden escapar por sus propios medios. Aportando originalidad a tan manido argumento, sin embargo, está el hecho de que los protagonistas sean una mujer, Niza, y su hijo de diez años, Tomy, ya que, como apuntábamos anteriormente, esta combinación de personajes como motores de la acción no es nada común en el género.¹⁰

Niza y Tomy son náufragos interestelares en Garnys, el planeta helado y desierto en el que su nave aterrizara cinco años atrás. Viajaba con ellos entonces el padre del niño y compañero de la mujer, Lulio, pero cuando comienza el relato éste se encuentra ausente, y se supone que muerto, tras haberse internado en las lejanas Montañas Plateadas en busca de combustible para su nave. Niza y Lulio sospechan que Garnys—el planeta “en el umbral de la Tierra”—había hospedado vida inteligente en el pasado a raíz del hallazgo de unos insólitos artefactos parecidos a libros basados en tecnología telequinética con base cuántica capaz de interpretar los pensamientos de quienes los “leen”.¹¹ El propio Tomy posee una gran

⁹ En www.dainachaviano.com se podrán encontrar todo tipo de datos actualizados y completos sobre la producción de esta autora que incluyen entrevistas y ensayos críticos sobre su obra.

¹⁰ Lola Robles, también ha notado estas características en su reseña de “Un hada en el umbral de la Tierra” que puede consultarse en su blog: <<http://escritorasfantastikas.blogspot.com/2008/10/un-hada-en-el-umbral-de-la-tierra-de.html>>

¹¹Chaviano, como experta creadora del género, imagina aquí unas láminas finas de color verde, los *walylonde*, o “grabaciones de los Ylonde” que responden a la voluntad del lector obedeciendo a sus



imaginación que le hace ver un hada y poderes telepáticos innatos que le permiten oír los pensamientos de su madre así como unas misteriosas voces que proceden de una gruta cercana. Empujado por dichas señales acústicas que sólo él percibe, aclimata la cueva con unos calefactores y establece contacto mental con un ser dual de la raza Ylonde llamado Tezza-Waquul. Tras despertar de su estado de hibernación Tezza-Waquul intercambian con Tomy información sobre el mundo de Garnys, informan al niño de que tiene poderes de zizil (un ser capaz de transformar materia muerta en viva) y le advierten que corre el riesgo de que despierten los monstruosos zilibarianos. Este peligro se hace manifiesto cuando una noche Niza, en pos de una sombra en su ventana e ignorando las advertencias mentales de su hijo, visita la cueva ya aclimatada y es atacada por una roca que aparentemente se mueve sola. Más adelante Tomy, guiado por su instinto, consigue arreglar el aparato transmisor y así su madre puede enviar un mensaje de auxilio que es recibido por una nave en tránsito. Con la esperanza de escapar de Garnys aparece la súplica del misterioso ser dual con quien se ha puesto en contacto Tomy: no deben irse antes de quince días o algo horrible ocurrirá. La tensión aumenta al final del relato para concluir en la aparición de Lulio (o de su fantasma o su zombi) mediada por Tezza-Waquul a quienes Niza y Tomy terminan llamando “las hadas” de Garnys.

El relato comienza en el interior del domo de fibroplástico que hace las veces de refugio doméstico para los protagonistas y con una típica conversación entre madre e hijo: Tomy está deseando salir a jugar y Niza, ocupada en traducir el contenido de las laminillas-libros encontradas en Garnys y ansiosa por los peligros que alberga el exterior, se preocupa de que vaya abrigado, que tenga cuidado y que regrese dentro de un tiempo límite de dos horas. La dinámica entre los protagonistas es propia de un preadolescente que intenta adquirir mayor independencia y un adulto que quiere protegerle del mal, a la vez que sugiere una posible incomunicación entre ambos:

—Escucha, desde hace unos días te noto preocupado. ¿Qué sucede?

El rostro del niño es la suprema expresión de la inocencia.

— ¿He hecho algo malo?

—No, Tomy. Pero...apenas me hablas; sólo te interesa salir.

—No— me alejo mucho, ¿verdad?

—No es eso. Es que afuera hace tanto frío...

—Y aquí hay tan poco espacio. (102)

pensamientos. Tal vez en el futuro una tecnología avanzada produzca un artefacto similar. Por el momento los *walylonde* anticipan en cierta medida los actuales libros electrónicos.



Esta primera conversación delinea de manera naturalista el comienzo del proceso de maduración de un hijo y la reacción natural de una madre ante el fenómeno. Aparece, pues, desde el primer momento el tema del aspecto formativo o educativo de la maternidad y el efecto que éste tiene en la propia madre. En su papel de educadora Niza insiste en que Tomy lea el cuento de Peter Pan en voz alta y cuando llegan a la descripción del hada Campanilla de Cobre y el niño le pregunta si existen las hadas, Niza le contesta tajantemente que no y añade: “Escucha, Tomy. Las cosas existen de dos maneras: en la vida real y en la imaginación. Por desgracia las hadas nunca han existido en realidad, sino en la imaginación de las personas” (114). Aquí por primera vez Tomy intenta hablar a su madre del “hada” que le pareció ver en la cueva de Garnys pero Niza descarta la idea considerándola una alucinación infantil. Más adelante, cuando su hijo le asegure haber visto un hada, ella asumirá un rol disciplinario regañándole de forma brusca y autoritaria:

—¡No quiero escucharte más! —grita Niza—. Desde hace meses estás tan desobediente que apenas puedo creer que seas mi hijo. Piensa lo que quieras, pero te prohíbo hablar de ello en mi presencia.

—Muy bien, mamá. No hablaré, pero pensaré. (131)

Hay que apuntar que la voz narrativa se turna para mostrar alternativamente los puntos de vista o los pensamientos de la madre y del hijo, con lo cual el lector es testigo de los procesos mentales de ambos personajes. Así, por ejemplo, Niza expresa su creciente inquietud ante lo que ella considera las fantasías de su hijo que insiste en haber visto un hada, preguntándose si Tomy estará enfermo, si es un niño normal, o si es un niño *demasiado* normal para las circunstancias en las que ha vivido (tres años en una nave, otros tres en un planeta deshabitado viviendo con sus padres y, a partir de los seis años solo con su madre) y concluye que es un niño normal para sus condiciones pero completamente anormal según los cánones de la Tierra. De todos modos, esta racionalización no impide que Niza siga preocupada y pronuncie: “¡Dios mío! ¡Un hijo neurótico! [...] ¿Qué será de él cuando yo muera?” (133). Un poco más adelante es Tomy quien se inquieta por el bienestar de su madre a quien llama repetidamente con sus pensamientos cuando siente que está en peligro encomiándole a que regrese a la casa y se ponga a salvo. Ejemplos de preocupación mutua como expresión de cariño materno-filial aparecen varias veces durante la historia desde ambas perspectivas y sirven para indicar la transformación de Tomy de niño a adulto. Efectivamente, asistimos a la evolución de Tomy al mundo de los mayores cuando consigue arreglar él sólo el transmisor roto y cuando contradice el mensaje que Niza había enviado con éxito a una nave para que les rescate en el plazo de siete días. Tomy, obedeciendo a las hadas de Garnys y muy en contra de la voluntad de su madre, emite un segundo mensaje pidiéndoles que les recojan en quince días. Asistimos, pues, al proceso de maduración que marca el paso del mundo infantil al mundo adulto y que implica la separación del niño de la madre. El hecho de desobedecer los deseos de su madre implica que Tomy piensa por sí mismo y confía en sus propias decisiones.



Niza, por su lado, se niega a admitir que Tomy tenga vida propia como adulto y entiende el natural proceso de separación de su hijo como simple rebeldía adolescente. El texto de Chaviano marca este momento de primer distanciamiento mediante una escena en la que Tomy lee y ella piensa: “Niza y su hijo aguardan la llegada de la noche, perdidos ambos en su propio mundo” (161). Es de notar que el mundo en el que Tomy está sumergido es el de la historia de Peter Pan que lee en su pantalla y de la que Niza logra vislumbrar varios fragmentos que se añaden al texto en sí a modo de citas o referencias. Los fragmentos del relato de James Mathew Barrie, “Peter Pan y Wendy” que se insertan en el de Chaviano son significativos. Por un lado hacen hincapié en la importancia de la madre (Peter Pan es un niño huérfano lo cual a Wendy le horroriza) y por otra delimitan el tema original de la obra del autor escocés que, como recuerda Jerry Stratton, estaba dirigido a los adultos: “Ésta es una bella historia sobre crecer y sobre no crecer y también sobre la tristeza que conlleva el estado adulto. Eso es lo que comparte con “Winnie-the-Pooh”: darnos cuenta de que una vez que comenzamos a desarrollarnos, dejamos de divertirnos”.¹² A Niza no le divierte este nuevo estado de cosas: su reacción es culpabilizarse a sí misma del extraño comportamiento de su hijo mientras, significativamente, los fragmentos de Peter Pan (marcados en mayúsculas) se intercalan con sus tristes pensamientos de adulto responsable:

Yo tengo la culpa de todo. [...]

El texto cambia y Niza lee rápidamente unas líneas:

—YO NO RECIBO CARTAS —DIJO CON DESDÉN—, PERO TU MAMÁ SÍ LAS RECIBIRÁ.

—YO NO TENGO MAMÁ —DIJO ÉL.

WENDY, AL OIRLO HABLAR ASÍ, CREYÓ EN SEGUIDA QUE ESTABA EN PRESENCIA DE UNA TRAGEDIA.

ENTONCES, PETER PAN, NO ME EXTRAÑA QUE ESTUVIERAS LLORANDO.

“Soy culpable. ¡Oh! Soy tan culpable. Sus paseos, sus amigos imaginarios, sus alucinaciones; todo es [...] Antes éramos felices; él me contaba sus cosas y yo las mías...casi todas. Después todo fue distinto. Algo cambio, pero nunca pude saber exactamente...” (162-163).

Sergio Andricáin apunta que los textos de Chaviano no son “de un feminismo trasnochado, sino de una interiorización y exploración de las posibilidades de la mujer como ser humano actuante y pensante, es decir, como una criatura activa y no pasiva ante las circunstancias de su existencia”. La debilidad, la fragilidad inicial de la protagonista de “Un hada en el umbral de la Tierra” se relaciona en este caso

¹² La traducción es mía.



con la evolución natural de una maternidad sana. Niza se ve confrontada con el golpe emocional de darse cuenta que su hijo es realmente otra persona, con ideas diferentes a las suyas, con independencia de pensamiento y con poderes diferentes a los suyos. Cuando al final del relato Niza acepta que su hijo puede enseñarle algo nuevo, puede hacerle cambiar drásticamente de opinión, en este caso sobre la existencia de las hadas, su evolución se verá recompensada por el regreso de Lulio, su compañero-amigo-amante-esposo.

—¿Me crees ahora, mamá? ¿Me crees?

Pero Niza no puede hablar. Su rostro se hunde en el pecho cálido, apenas cubierto por un traje que la nieve ha devorado.

—¿Me crees ahora?

Los muebles, su hijo, toda la casa se empañan por un súbito aguacero que tardó demasiado en caer.

—Sí, Tomy. Te creo. —Y su rostro se alza para mirar la más dulce visión del universo.

Existían hadas en Garnys y habían traído a papá. (173)

En palabras de Oscar Bazán Rodríguez: “Las hadas, en Chaviano, son el principal estandarte de la espiritualidad y de la imaginación, y son ellas quienes, a modo de colofón, traen de vuelta el elemento perdido dentro de aquel planeta árido, y posibilitan la esperanza” (s.p.).¹³ De esta lectura se desprende que una esperanza para las madres que creen haber perdido a sus niños cuando maduran puede ser, además de una renovación de su relación de pareja, el enriquecimiento que resulta de aceptar un ser distinto: su propio hijo adulto.

Myriam Yvonne Jehenson declara que la literatura de las escritoras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX es en su mayoría de naturaleza transgresora y emerge de una tradición femenina autóctona que se centra en la formación de la voz de la mujer como sujeto colectivo (xi). El aspecto transgresor de estos tres relatos de ciencia ficción concebidos por escritoras de tres países latinoamericanos distintos reside en el mero hecho de centrar la atención protagónica en el rol de la maternidad y de presentarla de manera positiva. Como vimos, estos relatos muestran tres madres protagonistas en situaciones distintas pero compartiendo un mismo rol. En “La grieta” Dornbierer presenta a Marisa, ama de casa tradicional que, bruscamente alejada de sus hijos, se preocupa de ellos en la distancia. Marisa, concluimos, ha debido cumplir su papel de madre tan bien que, a pesar de su ausencia, su influencia en sus hijos es permanente y estos la

¹³ Los estudios críticos sobre este relato de Chaviano, como el de Bazán Rodríguez, se han centrado en destacar la metáfora política subyacente en el mensaje de recuperación de la fantasía. Recuperar la fantasía venciendo las fronteras de la propia razón supondría una victoria sobre la visión única de la realidad impuesta por el socialismo en Cuba.



recuerdan con cariño y les sirve de modelo o guía en la vida. El modelo referente de Marisa es, pues, una madre ausente (emigrante, separada, divorciada, desaparecida o muerta). La madre sin nombre de Octavio en el cuento de Shua es, por el contrario, una madre muy presente, sobre todo durante los primeros meses de su bebé, que alterna el cuidado de sus hijos con un trabajo fuera de su casa. Shua muestra aquí un modelo de madre que se entrega por completo a las necesidades del hijo y presenta este rol de modo completamente positivo ya que la dedicación de esta madre facilitará en gran medida la superación de las dificultades inherentes al desarrollo de su bebé. La madre de Octavio cumple la función básica materna: proporcionar una relación afectiva óptima que resulte beneficiosa tanto a la persona como a la sociedad. Una lectura alegórica de “Octavio el invasor” subraya el papel civilizador de la maternidad, ya que son las madres quienes *desmonstruizan* a la humanidad salvándola de su eventual destrucción. Por su parte, Chaviano en “Un hada en el umbral de la Tierra” explora la etapa final del rol formativo de la madre con su protagonista Niza, quien debe aceptar que su hijo se ha convertido en adulto, celebrar su nueva autonomía y, finalmente, reorganizar su vida de nuevo. Tanto Dornbierer como Shua y Chaviano utilizan la capacidad inherente a la ciencia ficción de extrapolar ideas de la realidad del lector y explorarlas en un mundo imaginado. La propia Chaviano se refiere a esta cualidad característica del género cuando señala: “Jamás deberíamos olvidar el don preciado de la transgresión imaginativa. Por eso, cuando acudo a la fantasía, siento que defiendo algo vital para la especie; algo que trasciende las fronteras de un país y abarca el estado mental y espiritual de toda una civilización” (18). Por último, y no por obvia dejemos de mencionarla, una cualidad que comparten estos tres ejemplos de ficción latinoamericana escrita por mujeres es que enriquecen el género de la ciencia ficción al evitar los papeles tópicos femeninos tan abundantes en el género. Estos tres relatos inclinan la balanza al presentar en términos de poder positivo la fuerza de un rol básico a la mujer tantas veces inadvertido o representado en términos de debilidad como es la maternidad.

Obras citadas

Fuentes primarias

Chaviano, Daína. “Un hada en el umbral de la tierra.” *Historias de hadas para adultos*. Barcelona: Minotauro, 2007. 100-73.

Dornbierer, Manú. “La grieta.” *En otras dimensiones*. México D.F.: Grijalbo, 1996. 15-32.

Shua, Ana María. “Octavio, el invasor.” *Historias futuras: Antología de la ciencia ficción argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000. 149-58.



Fuentes secundarias

Allman, John. "Motherless Creation: Motifs in Science Fiction". *The North Dakota Quarterly* 58.2 (1990): 124-32.

Andricáin, Sergio. "Historias para soñar". *Rev. y Cultura* 3 (1987): s.p.

Barr, Marleen. "Blurred Generic Conventions: Pregnancy and Power in Feminist Science Fiction". *Reproductive and Genetic Engineering* 1.2 (1988): 167-74.

Bazán Rodríguez, Oscar. "Destrucción de las barreras y reconstrucción de la espiritualidad en *Historias de hadas para adultos*, de Daína Chaviano". *Baquiana* 55-56 (2008).

Chaviano, Daína. "La fantasía y la CF como espacios de libertad." *Journal of the Fantastic in the Arts* 15.1 (2004): 4-19.

Jehenson, Myriam Yvonne. *Latin American Women Writers: Class, Race, and Gender*. Albany: SUNY P., 1995.

Lockhart, Darrell B. "Ana María Shua". *Latin American Science Fiction Writers. An A-to-Z Guide*, ed. Darrell B. Lockhart. Westport: Greenwood Press, 2004. 190-93.

Martín Alegre, Sara. "Mujeres y ciencia ficción". (Noviembre 2008).
<http://www.observatoridelesdones.org/articles_pdf/Sara_Martin.pdf>

Peña, Celina. "Manú Dornbierer regresa a sus orígenes literarios". *El Sol de Puebla* (4 septiembre 2009) <http://www.oem.com.mx/elsoldepuebla/notas/n1311607.htm>

Robles, Lola. "Mujeres y ciencia ficción". (Marzo 2005).
<http://www.ngc3660.es/index.php?option=com_content&view=article&id=661:mujeres-y-ciencia-ficcion&catid=42:articulos&Itemid=168>

Saona, Margarita. "Como una buena—o suficientemente buena—madre: La maternidad entre la vigilancia y el deseo en dos textos de Ana María Shua" *Destiempos.com* 4.19 (2009): 585-94. <http://www.destiempos.com/n19/saona.pdf>

Stratton, Jerry. "Mimsy Review: Peter Pan". (2 junio 2001)
<http://www.hoboes.com/Mimsy/Books/peter-pan/>

Trujillo Muñoz, Gabriel. "Manu Dornbierer". *Latin American Science Fiction Writers. An A-to-Z Guide*. Darrell B. Lockhart, ed. Westport: Greenwood Press, 2004. 77-78.

Yolanda Molina Gavilán, Ph.D. (Madrid, España). Licenciada en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Estatal de Arizona. Sus temas de investigación abarcan la literatura de ciencia-ficción de habla hispana y el cine. Actualmente imparte clases en la Universidad Eckerd, de St. Petersburg, Florida.

