

Cría terminal* de Germán Maggiori: la tragedia en tercer grado

Germán Maggiori's "Cría terminal": tragedy in the third grade

 Nicolás García **

Resumen

* Procedencia del artículo: Este artículo es una reelaboración del trabajo final presentado en el curso "Los textos clásicos: continuidad y mutaciones", dictado por H. Martignone y V. Diez (UBA) en el año 2022. Y se enmarca en el proyecto de tesis doctoral, cuyo título es: "Consolidación de la legibilidad genérica y continuidad del impulso cognoscitivo en la nueva ciencia ficción argentina" (UNS).

** Becario doctoral de CONICET e Investigador del Instituto de Humanidades (IHUMA-UNS)
Universidad Nacional del Sur
Bahía Blanca, Argentina
gnicolas.88@gmail.com

Recibido: 30 de septiembre de 2023

Aprobado: 06 de diciembre de 2023
Artículo de reflexión

¿Cómo citar este artículo en
MLA? - *How to quote this article in
MLA?*:

García, Nicolás. "*Cría terminal* de Germán Maggiori: la tragedia en tercer grado". *Poligramas*, 58 (2024): e.20313258. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i58.13258>

Frankenstein de Mary Shelley no es un antecedente novelesco tomado al azar. La búsqueda de un clásico moderno ofrece un respaldo mítico al relato de ciencia ficción actual, una forma de plegarse a la tradición, al mismo tiempo que exige, por parte del lector, el reconocimiento de una herencia. Los efectos de la re-escritura del mito prometeico, transdiegetizado al futuro de espanto argentino, serán abordados en el siguiente estudio acerca de la hipertextualidad trágica correspondiente a la novela *Cría terminal* de Germán Maggiori. El carácter no cuestionador de la fábula original dado por el tratamiento patético de la tarea científica, y sus razones textuales, serán blanco de reflexión.

Palabras clave: ciencia ficción; Germán Maggiori; hipertextualidad; Mary Shelley; tragedia.

Abstract

Mary Shelley's *Frankenstein* is not a random fictional antecedent. The search for a modern classic offers mythical support to the new science-fiction narration, a way to adhere to a tradition and, at the same time, requires from the reader the recognition of an inheritance. The effects of the re-writing of the Promethean myth, transdiegetized to the future of Argentine fright, will be discussed in the following study about tragic hypertextuality corresponding to the novel *Cría terminal*. The non-questioning character of the original fable given by the pathetic treatment of the scientific task, and its textual reasons, will be the target of reflection.

Keywords: Germán Maggiori; hypertextuality; Mary Shelley; science-fiction; tragedy.



Cría terminal: hipertexto frankensteiniano

Si en el origen del modo dramático occidental se encuentra el procedimiento de conversión de textos pertenecientes al modo narrativo, como señala Genette (356), lo cierto es que la tradición mítico-épica ha sido incorporada a la novela en siglos pasados y esto le permite a la obra hipertextual contemporánea explotar esa síntesis conservándola. El asunto de la novela argentina contemporánea, *Cría terminal* del escritor Germán Maggiori, es una cristalización de aquel de la tragedia clásica basada en el mito, a su vez re-narrativizado por Mary Shelley, de *Prometeo encadenado*. Concretamente, el tema de Prometeo es el elemento vinculante entre la tragedia de Esquilo, la reelaboración de Mary Shelley y la novela contemporánea escrita por Germán Maggiori. La arrogancia prometeica (“soberbia”, para García Gual) o voluntad desmesurada de cambiar cierto orden natural —aunque no menos legal—, al precio de arrastrar al héroe a su propia caída, une la tragedia del Titán con la del Dr. Frankenstein y la de los investigadores científicos, Hóng y Stellke, protagonistas de *Cría terminal*. La arrogancia fatal es el valor que hermana las tres transposiciones del mito, y fundamentalmente, la unidad de perspectiva de tipo seria, y por ello entendemos trágica, como se intentará demostrar.

La herramienta crítica de la transtextualidad acuñada por Genette nos permitirá llevar a cabo el análisis de la inserción de una nueva obra en la serie prometeica. En el siguiente trabajo se estudiará la “reelaboración” (García Jurado 30 y 34) del tema prometeico de la *hybris* científica¹, convencionalizado en *Frankenstein* de Mary Shelley, por la novela argentina de estética ciberpunk, *Cría terminal*. Para esto se abordarán las relaciones de transposición entre esta última, su hipotexto fundamental, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, y su hipotexto secundario, *Prometeo encadenado* de Esquilo². Por “hipotexto fundamental” (Genette 440) queremos decir que habría otros potencialmente implicados en la escritura de la novela, sin embargo, ninguno es tan preeminente como *Frankenstein*.

En primer lugar, diremos que el involucramiento de Maggiori con la tragedia griega es más bien superficial, intervenido por interpretaciones literarias previas o transtextuales sobre la *hybris* científica, en lugar de partir de una lectura concreta de esta obra particular. *Cría terminal* es menos una recepción de Esquilo, que un texto producido por preocupaciones morales e impulsos políticos vagamente similares, pero no idénticos a *Prometeo encadenado*. Lo mismo que

¹ Dado que el paradigma de la Recepción clásica privilegia las obras modernas al tomar como objeto de estudio la transformación de la materia clásica (García Jurado 29 y 30), resulta conveniente a los fines de este trabajo. Las coincidencias entre la transtextualidad genettiana y la recepción clásica, por lo demás, son evidentes.

² Optamos por llamar, con certeza, hipertextual a la relación que vincula las tragedias de Frankenstein y Prometeo, y no intertextual como prefiere González-Rivas (*Frankenstein*), a criterio nuestro, erróneamente.

Rogers (565) afirma acerca de la novela *Dune* de Frank Herbert podría decirse de la de Maggiori; no hereda la tragedia por sí misma, sino mediada por la interpretación que *Frankenstein* de Mary Shelley hace de esta. La transgenericidad borgeano-pigliana, que es la tradición en la que la novela intenta inscribirse, no es lo suficientemente desestabilizadora como para ocluir el valor constructivo dominante de la tragedia, en cuanto código superior que modula a los otros (policíal - distópico - naturalista). Maggiori reutiliza architextos, o matrices narrativas varias (el policíal de espionaje, el ciberpunk, el naturalismo de la escuela del realismo sucio), de las cuales extrae sus dominantes: enigma y suspenso del primero; anticipación de tendencia paranoica referida a la ciencia ficción; y crueldad explícita del último. Pero, además, para la historia de los científicos caídos, deliberadamente busca anclar la anécdota en la relación temática con *Frankenstein*; con la cual traza toda una red de correspondencias. Más allá de que se agreguen ciertas causas (como el deseo de independencia del centralismo de la dictadura china), el móvil principal de la clonación sigue siendo la soberbia y la ambición desmedida de los biólogos. Por esta razón, no introduce una verdadera transformación pragmática. Esto no niega que la aparición de motivos ajenos al hipotexto constituye una innovación característica de la amplificación. El interés de los poderes gubernamentales por el desarrollo científico con miras a la dominación mundial y el control de los procesos de ingeniería biológica por parte de facciones autoritarias son motivos políticos que desplazan al meramente individualista de la tragedia de *Frankenstein*³; aunque no llega a tratarse de una desmotivación, ya que el deseo de éxito personal es el móvil determinante de la aventura científica. Y fundamentalmente el mesianismo, rasgo psicológico de individuos empeñados en transformar el futuro de la humanidad (producir un salto evolutivo en este caso), se repite de un relato a otro.

Por supuesto que *Cría terminal* no es el primer caso de transposición de la novela de Mary Shelley en la literatura argentina. *El tipo más original* de Eduardo L. Holmberg, escrita en 1878, cuenta con rasgos evidentes de parodización de la tragedia del científico prometeico, como lo corrobora Gasparini (*Legados*, 188). Al revisar el legado de Mary Shelley, Rivero y Ginway recientemente insisten en la importancia que ha tenido la novela *Frankenstein* en el tratamiento actual de la clonación y los “dilemas de la vida artificial” (1), para la ciencia ficción contemporánea. La distopía de Germán Maggiori se emparenta con obras de temática ciborg recientes, o de temática eugenésica, como *El informe Cabrera* de Liboy, acerca de la “ciencia

³ Parfraseando a Genette, en alusión a lo que denomina la “vulgata psicológica” (416) que relega el plano político del hipotexto habitualmente por considerarlo superficial al plano profundo de lo pasional, Maggiori invierte esta tendencia y se pliega a una nueva vulgata (todo es político) para sintetizar el problema de la ambición humana en otro de apariencia histórica; el avance de la técnica como instrumento de la dominación.

embriológica” (Maguire 517), o como las de Rosa Montero (cfr. Tejera-García), por su ligazón al “género de denuncia social y política” (3). Ambas se valen del recurso de una proyección futurista paradójica en la cual el futuro es el pasado que retorna, de acuerdo a una creencia en la circularidad de la historia. Sin embargo, no hay una utilización del ciborg o humano artificial a modo de “símbolo de resistencia política” o subalternidad (Ginway 2) por parte de *Cría terminal*, como ocurriría con la ciencia ficción brasilera o las propias obras de Montero. La inscripción del motivo del ciborg entendido como “símbolo del descarrilamiento de la *hybris* científica” (Brown 122) implica el retorno, más bien, a una ciencia ficción clásica, es decir, extemporánea, fuera del horizonte estético-político de la época. A causa de la centralidad que el dilema ético ocupa en la diegetización de la tarea científica, inevitablemente las reminiscencias de la fantasía científica decimonónica se vuelven manifiestas. El “dramatismo aleccionador” (Gasparini, *Legados* 193) y la ausencia de ironía que inciden en la axiología condenatoria de la experimentación científica, y ya Gasparini descubriera como componentes esenciales de los hipertextos frankensteinianos a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, retornan sin visos de distanciamiento ni autocritica en la tragedia de Maggiori⁴.

Por otra parte, la separación entre la tragedia, el género ático y lo trágico, su desprendimiento formal, es de difícil comprensión por el motivo elemental de que comparten un conjunto de rasgos comunes (Scodel 22). El estudio de la hipertextualidad trágica en la literatura argentina contemporánea de ciencia ficción permite dilucidar la pervivencia de una “tradición”, como la denomina Scodel (22)⁵. Tres componentes temáticos del género trágico se repetirían de un texto a otro estudiado: la centralidad de la catástrofe humana, la capacidad de hacer frente a un destino miserable por parte del héroe o los héroes y el fracaso digno. Y tres, asimismo, del hipotexto trágico de Esquilo a los dos hipertextos posteriores: la transgresión o “el desafío al orden establecido” (García Gual 15), y —con variantes— el carácter filantrópico de la tarea y la arrogancia fatídica. El mitologema de Prometeo reúne en las tres escrituras trágicas que revisaremos todos estos aspectos. Por consiguiente, intentaremos demostrar que “cierto esquema narrativo básico” (12) permanece casi inalterado de una versión a otra del mito, bajo el revestimiento trágico que Esquilo le asignara originalmente.

⁴ La interrogación del vínculo polémico entre ética y poder sobresale en las ficciones frankensteinianas de Walesis, Holmberg, Quiroga y Lugones, componiendo una suerte de matriz temático-ideológica, idiosincrática de la época positivista, que se diluye, creemos, en las décadas posteriores. El corrimiento de la ética hacia planteos de tipo epistemológicos en la corriente de ciencia ficción argentina influida por el borgismo (cfr. Cano, *Intermitente y Apoteosis*), o antropológicos como los que inaugura la narrativa de Angélica Gorodischer y hallan continuidad con Marcelo Cohen, demuestran el valor residual de la variante genérica producida por Maggiori.

⁵ Resulta más afín, no obstante, a la perspectiva teórica de este estudio el uso del sintagma “hipertextualidad trágica” en lugar del escogido por Scodel (2014), “tradición trágica”, para referirse a la literatura dependiente del género ático.

Transvalorización y transmotivación trágica de Esquilo

La hipótesis de García Gual (194-195) es que no existiría la estatura trágica de la figura de Prometeo, ni la significación que los hipertextos contemporáneos le han otorgado, sin la intervención primordial de Esquilo. Lo interesante es pensar de qué manera la literatura contemporánea reedita la leyenda del filántropo opositor al poder tiránico desde una valoración distinta que contempla su accionar como despotismo inconsciente. Contra la concepción romántica que ve en Prometeo a una víctima del poder, las reescrituras de ciencia ficción aportan una visión más ambivalente del personaje. El “optimismo” (Desset 289) de versiones como la de Percy Shelley acerca del talante de Prometeo se revierte completamente en la visión tecnofóbica del mito prometeico en la distopía actual⁶. La ambición prometeica, a modo de adjetivo, simboliza para el género el afán de progreso desmedido. Hay un énfasis en las calamidades que atraen los actos irresponsables del rebelde, que la tragedia de Esquilo asimismo minimiza (García Gual 196). La transmotivación trágica contemporánea convoca a Hesíodo, a partir de la selección de motivos presentes en *Teogonía* y *Trabajos y días*, fundamentalmente, el del “mal como un castigo merecido” (33). A diferencia de Esquilo quien destaca el carácter filantrópico de la actitud del Titán y su dignidad, Hesíodo enfatiza la descomposición en el equilibrio divino y el desastre que trae a los hombres la prepotencia de su protector⁷. Tanto en el hipertexto de Mary Shelley como en el contemporáneo de Maggiori el titanismo del personaje científico, es decir, la búsqueda de mejorar el mundo con la ayuda de la ciencia a cualquier precio, acaban en fracaso⁸. El progreso técnico ya no es celebrado acríticamente. En esto radica el pesimismo fundamental respecto de la actuación del “Titán científico” (200), que debe ser considerado en términos estructuralistas como transvalorización⁹.

⁶ El fin de la producción utópica tradicional, que señalara oportunamente Jameson, parece haber dado paso - también en la literatura argentina - a formas reflexivas que fijan su atención en la conflictividad suscitada por el deseo utópico como tal. Un caso analizado de presencia paradójica del *novum* utópico se percibe en la novela argentina *Las chanchas* de Félix Bruzzone. Cfr. García, *Las chanchas*. En tanto, la cualidad residual del utopismo tanto político como genérico también es un rasgo compositivo relevante de la novela *Cataratas* de Hernán Vanoli. Cfr. García, *Lo legible*.

⁷ Para una lectura exhaustiva de la interpretación hesiódica del mito prometeico, cfr. García Gual 31-43, García-Rivas, *Frankenstein* 315-317 y *El monstruo* 583.

⁸ En referencia a la novela *Frankenstein*, y en concreto, a las misivas de Robert Walton, Rabkin y Scholes dirán que están diseñadas para despertar una ambivalencia en el lector: la ciencia puede por cierto ayudar al humano, pero la búsqueda orgullosa del conocimiento es peligrosa. “Esta ambivalencia hacia el conocimiento y el benéfico/maligno investigador es, por supuesto, el tema fáustico (195)”. Victor Frankenstein y Robert Walton son figuras fáusticas ya que tanto uno como el otro buscarán el conocimiento a cualquier costo. El mito prometeico y la leyenda fáustica se contaminan en el transcurso del siglo XIX y de esa alianza convencionalizada surgirían las tentativas de renovación como *Cría terminal*.

⁹ A modo de ejemplo, el tópico de los regalos a la humanidad, que Percy Shelley recupera transmotivados en relación con Esquilo (regalos del conocimiento, ciencia y técnicas, subordinados al Amor), no es conservado en

El personaje trágico pasa por tres estadios: la incursión en un error fatal, la perdición como consecuencia de magnitud catastrófica y el reconocimiento de la falta. Aunque muchas tragedias griegas no sigan totalmente estas reglas, como detalla Scodel (27), sí lo hacen sus reescrituras; amoldamiento acorde a la interpretación aristotélica. Los tres protagonistas de las obras (Prometeo, Frankenstein y Stellke) son héroes trágicos porque cometen un error (*hamartia*) que es castigado duramente y, con la excepción del primero que era inmortal, al resto los lleva a la muerte; finalmente, se arrepienten: “Del error al castigo y a la conciencia por el dolor; ese parece ser el esquema último de la acción trágica” (143). En los tres este error tendría un carácter moral, ya sea como atentado contra el mandato divino en la tragedia original, o como transgresión de las leyes de la naturaleza en los dos últimos. El reto al poder divino de Prometeo es transpuesto en las ficciones científicas de Mary Shelley y Germán Maggiori (este último como representante tardío del género) al modo de búsqueda transgresiva del principio de la vida. La tragedia del biólogo, Alejandro Stellke, es presentada por el autor argentino, adicionalmente, como provocación de parte de este hacia el poder político encarnado por el militar, Rafael Campson, y su facción nacionalista totalitaria. El mismo empecinamiento que muestra Prometeo por resguardar su secreto frente a las amenazas de los sicarios de Zeus es recreado por el autor argentino en la escena de la tortura que experimenta Stellke de parte de sus captores. A pesar de los intentos de quebrar al genetista por obra de Campson y Barrientos, este resiste con tal inflexibilidad que elige llevarse el secreto de la clonación a la tumba antes que pactar con los nacionalistas de extrema derecha. El heroísmo del personaje es proporcional a su obcecación.

En la tragedia original, al admitir su error, Prometeo reconoce no ser inocente. No obstante, la filantropía parece ser una justificación acorde a la falta en la que incurrió: “Por mi voluntad, por mi propia voluntad erré. No voy a negarlo. Por defender a los mortales, yo mismo encontré mis tormentos” (80), se justifica el Titán. ¿Cuál es esa falta en la que habrían reincidido los émulos modernos de Prometeo? Lo dice el monstruo de Frankenstein al acusar a su creador: “How dare you sport thus with life? Do your duty towards me, and I will do mine towards you and the rest of mankind” (Shelley 125). Frankenstein habría “jugado con la vida” por dos razones. Primero, al haber creado a su criatura por arbitrio personal, y luego por haberla abandonado. Mary Shelley, al señalar a su moderno Prometeo como alguien signado por el incumplimiento de sus deberes, traza el devenir del sabio en monstruo, poniendo el foco en la

obras como la de Maggiori, por una razón suponemos bastante clara: desertan del idealismo atribuido por los escritores románticos a la tarea prometeica, al igual que Mary Shelley lo había hecho antes. Precisamente, la autora, según Suvín, habría señalado el rumbo de la ciencia ficción inglesa subsiguiente, consistente en el retroceso y el sentimiento de culpa referido al utopismo prometeico (168-176).

ética científica (Gasparini, *Legados* 184). El suplicio común tanto a Stellke como a su antecesor, Frankenstein, es concebido por la tragedia como consecuencia esperable, e incluso justa, desde el punto de vista que condena las “malas aplicaciones de la ciencia” (186). El rechazo del orden natural y el desconocimiento por parte de la ciencia de cualquier limitación ética están idénticamente cuestionados en ambas novelas¹⁰.

Según Novell, en la figura de Victor Frankenstein se entrecruzan el creador y el opositor. “El espíritu creativo prometeico” (54) está presente en Frankenstein como deseo de desterrar la mortalidad, creando una naturaleza humana superior a la existente¹¹. A diferencia de Prometeo que les da el fuego a los hombres en el afán de fomentar su crecimiento, Frankenstein busca develar los secretos de universo (54): “It was the secrets of heaven and earth that I desired to learn; and whether it was the outward substance of things, or the inner spirit of nature and the mysterious soul of man that occupied me, still my enquiries were directed to the metaphysical, or, in its highest sense, the physical secrets of the world” (Shelley 325). La persecución de una nueva raza posthumana, que prescindiera de la muerte, se replica como motivo de la *hybris* científica, ya que el desafío a la preservación de la humanidad, al dar nacimiento a seres artificiales, pondría en riesgo el orden natural por arrogarse el sujeto la potestad de la creación de la vida (igualándose a los dioses, es decir, en la mentalidad mítica). El motivo de la gloria personal sumado al de la trascendencia de la enfermedad y la muerte como fines últimos de la tarea eugenésica se replican idénticamente de un hipertexto trágico a otro. Según el relato evolucionista y mesiánico de la bióloga Hóng, el “tiempo de los hombres” (Maggiori 276) estaría pronto a terminar, y será irremediablemente sustituido por el hombre binario o clon. En suma, el afán altruista no varía ni es sustituido en ninguno de los dos hipertextos de *Prometeo encadenado*, como así tampoco su contrario, el individualismo negador del orden moral. Si bien se encuentra presente en los deseos evolucionistas que auguran el progreso para la especie, al

¹⁰ La construcción del sabio obcecado y egocéntrico cuya ética es dudosa, de raigambre frankensteiniana, está presente en la literatura argentina desde los tiempos de Holmberg y Waleis. Cfr. Gasparini, *Spectros y Legados*. En el siglo XX, es reeditada por Lugones, Quiroga y Piglia, entre otros. Del mismo modo que también se hace visible desde las primeras obras de ciencia ficción argentina el retrato de las formas de vida artificial bajo los efectos de la *hybris* científica. Cfr. Brown.

¹¹ Una característica temática relacionada con Prometeo de índole “extratragica” (Novell 253), que tampoco procede de Hesíodo ni de Platón, es el carácter del Titán como creador de la humanidad, originada en versiones del mito que Esquilo no emplea y provienen de épocas posteriores. García Gual categoriza estas versiones como tradición popular, presentes en Esopo y luego en textos helenísticos y romanos –el principal, Ovidio. Para más información sobre este punto cfr. Frenzel, García Gual, González-Rivas y Novell. La persistencia en el tiempo de la consideración de Prometeo como patrono de las *technai* explicaría la transposición del Titán en científico en las versiones posteriores del mito, como símbolo del genio creador. Asimismo, la rebeldía titánica y la intelectualización del héroe idealista son dos motivos de la leyenda fáustica reelaborada por Goethe que subsisten en el sistema axiológico de *Frankenstein*, y hasta hoy informan el imaginario de ciencia ficción. Cfr. González-Rivas, *Frankenstein y El monstruo*.

menos en apariencia, el “carácter filántropo” (García Gual 12) del Titán Prometeo se ve atenuado, cuando no directamente relativizado, en las elaboraciones de la falta trágica posteriores. El individualismo del investigador genial termina por desvirtuar la intención solidaria paralela.

En cuanto a la otra característica que comparten las tres obras, la de Prometeo o la figura prometeica como opositor a la autoridad, también proviene de Esquilo. En la tragedia de Esquilo, se opone a Zeus en defensa de los humanos. Su intención es liberar a los hombres del yugo del dios supremo, a pesar de que en el fracaso se condene a él y al mismo tiempo arruine a sus protegidos. Debido a esto, sería la ambivalencia de Prometeo la que persistiría de un hipertexto a otro. Haber permitido la destrucción del coro, representante simbólico de los humanos, lo ubica en un lugar casi tiránico, igualándolo a Zeus, en cierta manera. Esto mismo sucede con el matrimonio de biólogos genéticos, Hóng y Stellke, quienes se lamentan por el destino fatal al que sus criaturas se ven condenadas por su propia negligencia. Ambos son benefactores de los ciborgs que toman bajo su protección y causantes de su ruina. Es Prometeo mismo, visto como un benefactor discutible, quien “trae el mal a los hombres” (González-Rivas, *Frankenstein* 310) en este nuevo universo axiológico, así como en el primigenio.

Uno de los planteamientos centrales que hermana relatos de ciencia ficción como *Do Androids Dream of Electric Sheep?* y su hipertexto fílmico, *Blade Runner*, con *Prometeo encadenado* y *Cría terminal* es la “responsabilidad del creador frente a su criatura” (Novell 57). Tanto Hóng como Stellke se hacen responsables tardíamente de la protección de sus criaturas, y por extensión, de la humanidad y la vida en su conjunto. El error de Victor Frankenstein, como de la pareja protagónica de investigadores científicos en *Cría terminal*, es de negligencia, además de un exceso de ambición. Y es por el reconocimiento de este error que se hacen personajes trágicos, precisamente. Ambos, Hóng y Stellke, mueren, al igual que Prometeo, por haberse vuelto patrocinatorios de una raza maldita, y en simultáneo por no haber sabido resguardarla de los peligros ocasionados por los poderes con los que trafican. La tragedia de la vida artificial consiste en enfatizar lo irreparable de cada una de esas vicisitudes: el nacimiento tanto como la muerte de estos seres contranatura. Sin embargo, la relación de las criaturas con sus creadores, tomada desde el punto de vista de las primeras, no está explotada en *Cría terminal*, por una cuestión de focalización. Esta recae exclusivamente en los personajes científicos. Sí podría detectarse, empero, una semejanza con el hipotexto primario de Esquilo en cuanto al vínculo de acompañamiento que las siamesas ciborg establecen sobre el final del relato con su madre, que remiten al rol solidario de las Oceánides en el contexto del suplicio final de Prometeo.

Considerando asimismo el motivo de la rebeldía, Prometeo descompone “el equilibrio entre hombres y dioses” (García Gual 41) dictado por Zeus. En cambio, Hóng y Stellke cooperan con los poderes hegemónicos que se sirven de la ciencia con intenciones únicamente volcadas a la dominación. La intransigencia del primero se revierte en corruptibilidad en los últimos de la serie. Por lo demás, los dioses actuales son las grandes potencias tecnológicas de orden nacional que se disputan el liderazgo geopolítico, para las cuales trabaja la ciencia, avalando por vía indirecta sus métodos o haciéndose cómplice directamente, aunque no pierda sus aspiraciones autonomistas, parece indicar Maggiori. El espíritu tecnófobo de la diégesis narrativa parece sugerir, en síntesis, que “el mundo controlado por los dioses tradicionales de la mitología griega” (Scodel 19) se habría revertido en una teología enteramente laica, en la cual la divinidad de la ciencia produce los peores tormentos.

Una pregunta válida es, habiendo llegado a este punto: ¿son los émulos modernos de Prometeo *tricksters* al igual que él? La respuesta es sí, aunque transfigurados, ya que los componentes de la astucia (*metis*) y el engaño ante la autoridad con fines altruistas se desplazan por el rasgo de carácter solipsista y monomaniaco del héroe científico, propio de la tarea maldita¹². A modo de ejemplo, en el monólogo de Stellke, cuando es capturado por el aspirante a tirano, Campson, se perciben frecuentes menciones a la traición. El código conspirativo al que acude el texto se vale de un discurso emblemático de las maquinaciones del poder en un estrato clandestino y paraestatal, marcado por alianzas estratégicas, infiltraciones entre facciones antagónicas y quiebres de esos contratos coyunturales. El engaño está diseminado, por lo tanto, en toda la pauta de comportamiento de estas entidades y grupos, entre los cuales se incluyen los científicos, cuyo maquiavelismo es su rasgo saliente¹³. Alejandro Stellke desafía a los poderes y juega a su antojo con estos desde el primer momento: “busca sacar tajada de cada bando” (Maggiori 260) más allá de las ideologías, en palabras de su esposa. La estrategia estipulada por Stellke habría consistido en venderles el proyecto a distintas organizaciones con el único fin de obtener el financiamiento necesario para llevar a cabo su misión, clonar al primer humano. Sin preceptos ni una causa que fijara un rumbo a la actividad biotecnológica del matrimonio, esta queda librada a la disputa facciosa, el éxito en las negociaciones y el ocultamiento:

Con los años me fui adaptando a sus manejos, su visión del mundo trascendía las ideologías.

Alejandro podía hacer acuerdos simultáneamente con los gobiernos de China y Argentina,

¹² “Alienación” es la expresión que usa característicamente Suvin (1984) para definir el estado individual representativo de Victor Frankenstein. A tal punto es emblemática del architexto frankensteiniano que Pardo la eleva a la categoría de “mitema”.

¹³ Cfr. Maggiori 182 y 207.

con los terroristas del CMCL, con el EARN, con la OFT, con los hackers de Anonymus, o con su gente del ANI. A todos les vendía lo mismo como un dulce estafador, a todos les dijo que habíamos logrado un clon humano y sus recuerdos (260).

Prometeo metamorfoseado en genetista inescrupuloso es alguien que es capaz de utilizar todas sus artimañas y saberes técnicos con tal de obtener un beneficio personal. Es el empeñamiento en alcanzar un resultado favorable a toda costa el denominador común del extravío de ambos personajes trágicos. La diferencia está en que esa meta inicial carece de una ideología o fundamento moral claro en la labor de Stellke y Hóng, a tal punto que los vuelve condenables, y, en cambio, el altruismo de Prometeo, epítome de la causa noble, exculpa en gran parte al rebelde. La “disculpabilidad de Prometeo” (García Gual 147) es precisamente un rasgo que a duras penas se replica con el Dr. Frankenstein, y prácticamente nada con el par de biólogos genéticos, Stellke y Hóng. Por tal razón, el giro humanizante que da la novela *Cría terminal* en favor de los científicos subversivos, con sus sendos monólogos de arrepentimiento, no es convincente, al no terminar de rebatir sus sentencias, como sí ocurre con el discurso de las Oceánides y del Coro en *Prometeo encadenado*¹⁴. La visión de la tiranía de la técnica es superior a cualquier forma de tiranía particular de la que puedan llegar a ser víctimas los genetistas. Si Zeus, en cuanto divinidad máxima, es representado como un tirano inflexible en la tragedia de Esquilo, aquí la función del antagonista queda igualmente repartida entre los personajes del campo militar y científico. No hay grandeza en los prometeos modernos y, de sugerirla, cae fácilmente en la parodia.

***Frankenstein* y *Cría terminal*: razones del contrato hipertextual**

La hipertextualidad es un “contrato” (Genette 460), más o menos explícito, entre un texto contenido en otro que oficia de contenedor. Pocas dudas quedan acerca del valor de homenaje que la novela *Cría terminal* adquiere en relación con el clásico de ciencia ficción, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, atendiendo al sentido temático y axiológico que revisten ambos textos. El tema nuclear sigue siendo el del destino miserable de aquel que aspira a igualarse con los dioses¹⁵; deseo conmutable por una condena a muerte inapelable, aunque el hipotexto no se nos

¹⁴ Cabe hacer aquí una aclaración respecto de la transmotivación. La lamentación de Frankenstein, y sus alter-ego contemporáneos, Stellke y Hóng, no es semejante a la acaecida en la obra *Prometeo encadenado*. Son los humanos los que lamentan la pasión de Prometeo, por medio del canto de las Oceánides, y no el propio responsable de la tragedia que mantiene su soberbia hasta el final, como acontece en los hipertextos.

¹⁵ A pesar de que *Frankenstein* y la ciencia ficción en su conjunto no pertenezcan ya un género metafísico (cfr. Suvin II), como sí la tragedia ática. El contexto ideológico y cosmológico es radicalmente diferente en estos textos al del mito trágico.

revela de manera franca, como si el autor evitara la referencia directa al modelo. La similitud de acción respecto de *Prometeo encadenado* se subraya en *Frankenstein*, por medio del indicio paratextual (el subtítulo que incluye el nombre explícito del personaje). Sin embargo, esto mismo no ocurre con *Cría terminal*. El plagio es, para estos casos, la operación que mejor define la sospecha de hipertextualidad, cuando es casi segura y aun así el texto escatima la cita explícita¹⁶. La discreción del contrato paratextual (ya que no hay subtítulos, ni epígrafes o notas que adjudiquen el parentesco) se diluye, de todas maneras, debido a la insistencia en un tema y un estilo reconocibles, como si el autor se preocupara por hallar en la lectura hipertextual una salida al potencial problema de legibilidad de un texto cuya genericidad a simple vista es amplia.

Este nuevo *Frankenstein* ciberpunk, si bien se apropia con cierta libertad de su hipotexto, respeta una estructura: el relato de los años de formación del científico (ahora desdoblado en la pareja), la creación del “monstruo” (ahora ciborg por duplicado: siamesas), el raid de destrucción de la creación “maldita”, la confesión de arrepentimiento de los creadores, y la aceptación de la necesidad de la muerte o suicidio individual (final catastrofista). Es decir, todas las cardinales del hipotexto trágico son replicadas con mínimas diferencias a nivel argumental por esta reversión. En tanto, a nivel temático, recicla, por sobre todas las cosas, el idealismo traicionado por obra del error trágico. El acto grandioso en el que tanto empeño han puesto los biólogos se ha trocado en acto funesto. En esto radica la “trampa trágica” (Genette 474). El drama de la condenación conservado íntegramente en esta revisión no modifica en nada el estatuto axiológico del héroe degradado que ha entregado su alma a la ciencia. El final de la pareja de biólogos está prescrito por el hipotexto, en definitiva; auténtico garante de su destino.

La traslación espacial es una constante en el tratamiento del mito de Prometeo. Cuando Mary Shelley moderniza la historia trágica de Prometeo, la angliza; transferencia geográfica que repite Maggiori en referencia al hipotexto, *Frankenstein*, al situar su drama en un territorio semejante al argentino. La transposición diegética es “aproximante” (386) cuando el drama se trasporta de un tiempo lejano a otro actual (coincidente con el del público receptor); hecho que se reitera en ambas versiones. El trabajo de transposición que realiza el texto de Maggiori radica fundamentalmente en la actualización del argumento de la novela *Frankenstein*, o para ser más

¹⁶ Otra explicación posible para la no explicitación del diálogo hipertextual es que el autor haya preferido sugerir el carácter vagamente architextual de la novela aludida. En este caso, la identidad de acción entre ambas obras sería de tipo genérica: lo que recibe el lector es menos la historia de la desmesura de un científico concreto que la del científico modélico, que se ha convertido en desgraciado por culpa suya. Este grado de generalidad de la anécdota es lo que hace dudar al lector acerca de la pregnancia de un hipotexto específico, cuando lo que se conoce como mito prometeico (desarrollado insistentemente durante todo el siglo XX por la ciencia ficción), o leyenda fáustica, sería más concretamente el motivo a reinterpretar.

exactos, su “futurización” en un marco espacio-temporal nuevo. La historia original es trasplantada a un futuro hipotético en un escenario similar al de la Argentina. Las referencias a la historia del autoritarismo argentino y su supuesto *revival* (con un aspirante a dictador que lleva por nombre Rafael Campson: “hijo” de Camps y de Videla), en el futuro decadente de las décadas próximas, tienden a historizar la fábula en un registro que, si bien es hiperbólico, no esconde la voluntad de localizar la acción y darle un marco inteligible en términos cuasi-sociológicos (dependencia económica y tecnológica, pauperización de las poblaciones por efecto de la desindustrialización, darwinismo social, autoritarismo de corte mesiánico y terrorismo político); fórmulas reconocibles de la cognición realista o filo-realista que sostienen el tipo de extrañamiento modélico de la ciencia ficción.

Maggiori le otorga un nuevo universo diegético a una vieja historia. La acción del relato *Frankenstein*, situada en el marco espacio-temporal de la Inglaterra de comienzos del siglo XIX (en proceso de modernización y tecnificación), es transportada a un escenario histórico-geográfico que coincide bastante con la Argentina conocida, cuyo nivel de desarrollo científico es el de un potencial 2051, con los rasgos hiperbólicos propios de la conjetura futurista de carácter ominoso. El cambio de medio social, si bien afecta todo el cuadro diegético de la obra pionera de la ciencia ficción, no obstante, retiene otros elementos no menores. “Las grandes líneas de la acción” (378) sobreviven a la transdiegetización. *Cría terminal* conserva la tragedia de la desmesura científica, desviándola hacia un pesimismo más acentuado con respecto a sus consecuencias políticas. De todas formas, la vocación científica tomada como símbolo de rebeldía y aspiración titánica demuestra que la imagen del héroe no ha sido modificada. La motivación histórica del accionar prometeico ligada a la manipulación política y la conspiración internacional entre potencias económicas (estado de guerra mundial de ciberespionaje) sí es, en cambio, una amplificación temática y, a su vez, un desvío del argumento original, justificado por la recodificación distópica.

Por lo que se refiere al motivo maternal del amor por sus criaturas, este se halla ausente en el hipotexto, al igual que la utilización con fines de espionaje que la creadora (o madre) diseña para las mellizas clonadas. Hóng manifiesta preocupación por el porvenir de sus seres de laboratorio (tanto las mellizas como el ciborg-espía, Chico Eisen) lo cual remite de modo polivalente tanto al tópico del amor patológico, o contranatura (afín al denunciado del texto), como a la hipótesis de la humanidad del científico inescrupuloso (registro trágico). El alegato interiorizado de los arrepentidos, la Dra. Mei Hóng, en primer lugar, y luego su esposo, es una motivación idéntica, de tipo psicológica, a la de la novela que oficia de hipotexto, por compartir una misma finalidad: hacer de los culpables víctimas dignas de compasión, lo cual

complejiza el rol actancial de estos. La paradoja eminentemente novelesca entre el sueño eugenésico de crear un nuevo tipo de humanidad, mediante organismos binarios que prescindan del instinto reproductivo, y su destino miserable emula un tipo de complejidad psicológica reconocible en el oxímoron actancial víctima-verdugo de los protagonistas¹⁷. La gesta de Hóng en la militancia clandestina llevada a cabo en la China totalitaria, cuyas consecuencias violentas (el terrorismo) motivan su posterior abandono, asimismo, aviva el tópico de la revolución traicionada que habilita la autovictimización. De idéntico modo, la confesión final de Stellke hacia su hijo biónico, Eisen, a través de la carta como testimonio post-mortem, repite lo patético familiar de las misivas de su esposa. La aceptación de la “locura” (Maggiori 283) criminal del proyecto en que se ve involucrado¹⁸, sin poder optar, el hijo apropiado por los biólogos (delito de lesa humanidad que la historia argentina cíclicamente reiteraría) pone fin paralípticamente al enigma policial y, en simultáneo, es la prueba de humanidad resistente del héroe prometeico para el código melodramático.

Esta novela familiar sobre la disyuntiva entre la humanización o deshumanización del monstruo por antonomasia, que la racionalidad técnica habría engendrado con el genetista, se basa en la vulgata tecnofóbica de la ciencia ficción distópica, pero no menos en la fábula sobre el destino trágico de Argentina. La ejemplaridad histórica (sinécdoque realista) suma un nuevo móvil al drama de los huérfanos como Eisen. La metáfora del “círculo vicioso” es la interpretación que Stellke expone acerca de la tendencia criminal, semejante a una condena, que recae sobre la “patria” (283) y con la que esta cargaría históricamente: “Ojalá no esté todo perdido y podamos cortar, alguna vez, este círculo vicioso que arrastramos desde siempre, el de una patria habitada por huérfanos” (283). La Historia es asesina y los sujetos sinecdoquizan, sencillamente, la pulsión de muerte inherente a un destino nacional. La responsabilidad última de la historia es una sustitución parcial que ensaya la novela en referencia al móvil original (respetado, asimismo), el de la ambición desmesurada como desencadenante de la tragedia. La transmisión poco sutil del mensaje del retorno del autoritarismo y la explotación de la violencia política que ejerce el texto, por ausencia absoluta del pudor en los detalles de esta situación neordarwniana, busca producir unívocamente el efecto catártico característico que la tragedia romántica impone. Con una diferencia: no hay fatalidad o caprichos divinos a los que atribuir la suerte de los sujetos. En cambio, la historia argentina es la principal responsable del destino desgraciado de los que habitan este territorio.

¹⁷ Complejidad que, a causa de su esmerada codificación, se torna otro motivo de la unidimensionalidad.

¹⁸ La locura, no por casualidad, es un tópico ampliamente desarrollado por la tragedia griega y es reintroducido en esta novela hipertextual. Acerca de la relación entre la tragedia y la locura cfr. Gambón.

La recontextualización de la tragedia del héroe prometeico en un orden político de relaciones de dominación totalitarias es la novedad, entonces, que presenta este texto¹⁹. El “desgarramiento patético” (340) entre el deber ético humano y la ambición personal del científico se deriva, sin duda, de la “potencia temática” (340) de la obra de Mary Shelley, primera elaboración en clave mítica de la tarea transformadora de la biología humana, propiciada por las ciencias biológicas. La eugenesia *in nuce* (la conversión de lo muerto en materia viva), por medio de la tecnología de la época, y su transposición a un contexto científico acorde a los desarrollos biotecnológicos de esta era (magnificados, como en toda proyección futurista) compondrían una suerte de “desenvolvimiento diegético” (341), en el sentido de hacer extensivas a acciones semejantes los objetivos, métodos y dilemas de la ciencia eugenésica ya ficcionalizada del siglo XIX que narra Mary Shelley, pero además transvalorizada como totalitaria. El credo axiológico, de cualquier forma, es similar al del hipotexto ya que la infracción a un orden natural no queda impune. Por ende, no hay un conflicto de valores entre obras. Ambas toman partido, aunque piadosamente en relación a los responsables, por la causa de las víctimas de la racionalidad de dominio tecnocrática. Esta operación de desvalorizar aquello mismo que ya había sido desvalorizado (la barbarie técnica) es lo que torna demasiado respetuosa o conservadora la reescritura.

En síntesis, el estatus narrativo de *Cría terminal* coincide con lo que Genette llama “hipertexto transformacional” (379) con una particularidad que lo destaca: es una reescritura de tercer grado, dado que transdiegetiza lo ya transdiegetizado por un hipertexto anterior. En cuanto a lo que Genette llama “la orientación temática” (362), la transformación de Maggiori no ofrece casi diferencias de la de Shelley “a la que se limita a actualizar e intensificar” (362) acorde al pesimismo tecnocrático característico del terror distópico. No hay ningún tipo de inversión temática o intencionalidad parodizante que intente distanciarse irónicamente del hipotexto. La ratificación, por el contrario, de *Frankenstein* por Maggiori tiene, pues, como tema fundamental la arrogancia de la civilización técnica aplicada a la naturaleza humana, a la cual solo puede degradar y con esta al medio natural en su conjunto. El absurdo empeño de

¹⁹ El imaginario neo-dictatorial conecta con obras de estética filo-cyberpunk de la década del ‘90 como *Las islas* de Carlos Gamerro o *La ciudad Ausente* de Ricardo Piglia cuya preocupación central consistía en las aplicaciones de la tecnología a prácticas totalitarias de poder. El miedo a la centralización, es decir, a la dependencia de un poder centralizado a la manera dictatorial, constituiría un residuo del miedo original al espectro totalitario que habría perdido relevancia en las distopías a partir de los ‘80, a criterio de Claeys (495), y, sin embargo, informa la imagen negativa del proyecto neo-fascista de restauración nacional que despliega la novela de Maggiori. Del mismo modo, en *El sistema de las estrellas*, de Carlos Chernov, la posibilidad histórica del regreso del totalitarismo vuelve a ser el tema predominante de la anticipación, al igual que en la novelística temprana de Oliverio Coelho (cfr. García, *Patologías*). El “totalitarismo” y el “embrutecimiento por masificación” son, también, a criterio de Miriam Chiani (5), los elementos genéricos que la literatura de Marcelo Cohen replica de la contrautopía clásica.

aumentar el poder humano sobre la humanidad misma y su ser más íntimo, o Naturaleza, es el objeto privilegiado de la crítica social que ejerce el libro y no perjudica al modelo, sino que, a la inversa, se legitima a través suyo. En definitiva, *Cría terminal* es un “hiper-hipertexto” (Genette 467), transposición de transposición, que no engendra grandes diferencias con su modelo más inmediato.

Sobre la tragedia de la historicidad de la forma

La “actualización” de Esquilo, llevada a cabo desde una “nueva mentalidad”, por obra de Mary Shelley, en palabras de González-Rivas (*Frankenstein* 320), implicó la transformación del modelo. El saber y las técnicas, en la versión clásica, eran el legado principal del Titán a la humanidad, en cuanto motor de su progreso. Esta visión progresista de la ciencia, que manifiesta Esquilo a favor del protectorado del Titán, contrasta con la tecnofobia de textos contemporáneos como *Cría terminal*, que expresan un claro desencanto por la racionalidad técnica y sus excesos; aspecto ya enunciado en la novela precursora de Mary Shelley.

Con el transcurso del siglo XX, el tema de Prometeo relativo al triunfo del progreso humano sobre los poderes tradicionales se debilitó y se gestó un viraje escéptico referido al supuesto carácter de mártir del personaje (Atkinson y Balot 604); tendencia observable en la narrativa de ciencia ficción. El héroe que se rebela arrogantemente contra la tiranía divina, en la tragedia original, se transforma, en los hipertextos posteriores, en un sustituto de la tiranía de los saberes dominantes de la época o los poderes contra los que dice resistir, a causa de un impulso maníaco y destructivo que omite las consecuencias de la manipulación de la vida. La arrogancia es la misma en los tres casos estudiados y todos reciben un castigo merecido por esta²⁰, con la diferencia de que en los últimos es menos heroica la causa. La altivez del rebelde original deviene delirio de omnipotencia y, por ende, mera soberbia en los últimos. Desset argumenta que Percy Shelley moderniza y a la vez humaniza el diálogo entre Asia y el oráculo haciendo que el “orgullo” y el “narcisismo” que se percibe en el hipotexto desaparezcan (278), en alusión a la escena de la enumeración de los regalos que Prometeo cuenta que le hizo a la humanidad. Lo cierto es que el valor de la modernización ha cambiado de signo en las transposiciones posteriores al reintroducir el problema del orgullo. Es menos sencillo simpatizar con el Prometeo tecnocrático.

²⁰ El merecimiento del castigo por una ambición que desvirtúa los sueños utópicos originales, constatado por Suvin (1984) en su análisis de la novela *Frankenstein* (176), se prolonga en su hipertexto contemporáneo.

La idea del martirio del héroe sufriente no halla equivalencia en los acontecimientos narrados por las versiones ulteriores. El prometeo eugenista es menos “un mártir de la libertad” (García Gual 15) que un sujeto inmoral que no evalúa los peligros acarreados por sus actos crueles. La balanza parece inclinarse más hacia el lado de los excesos del castigado, en estas últimas, que de la exposición de las causas justas que lo empujaron a la transgresión. Las razones de esta transvaloración negativa habría que encontrarlas en la relación architextual. “Cuando la ciencia ficción usa los recursos de la vida artificial, su herencia mítica emerge para darle un tono de culpabilidad a la lucha del hombre contra la muerte”, apuntan Rabkin y Scholes (168). Es, a criterio suyo, la mitología cristiana la que motiva estas fantasías culpabilizadoras, referidas a la simbolización de la vida artificial; índice de su conservadurismo moral y político posiblemente²¹. La doble relación hipertextual y architextual que *Cría terminal* entabla con *Frankenstein* y, por intermedio de esta, con el género, con seguridad remite a una visión común de la ciencia “más como amenaza que como promesa” (Pardo 22 y 23).

La transposición diegética, como indica Genette, no es “ni una condición necesaria ni una condición suficiente de la transformación semántica” (394). La analogía temática entre la acción de *Cría terminal* y la de su hipotexto primario no sufre ninguna disminución a pesar del verosímil futurista y la atmósfera ciberpunk del primero. La diégesis ha sido enteramente modernizada, sin embargo, estas modificaciones (actualizaciones de los contenidos) no afectan la forma ni el mensaje. Por ejemplo, la estructura básica (error, catástrofe, lamentación), referida por Scodel (30), que respeta a rajatabla la tragedia de Mary Shelley, es actualizada en *Cría terminal* sin el menor desvío. A diferencia de lo llevado a cabo por su hipotexto respecto de la tragedia particular de Esquilo, Maggiori se emancipa poco de este. Más bien se limita a confirmar la pervivencia del drama de la ambición científica de tipo deshumanizante, y emplea para realzar su punto de vista un testimonio más antiguo que verifique, en cierta forma, la razón de ser de la advertencia²².

En definitiva, “la invención del tema”, u originalidad de este, rasgo que no forma parte de las “normas de la tragedia” (Genette 339), es solo parcial, ya que la cualidad del futuro (argentinizado) y del proyecto biotecnológico, *Cría terminal*, es novedoso solo si se lo mide desde

²¹ Como “melodramatismo vagamente cristiano” (175) describe Suvin la ideología moral de la parábola del creador inhumano y su criatura monstruosa. La censura del titanismo radical en nombre de valores conservadores sería propia del proceder de la clase intelectual del capitalismo de ese entonces, que podría hacerse extensivo incluso al presente. En cuanto a la destructividad del *novum* revolucionario, producto de la inevitabilidad supuesta de la arrogancia fáustica, es también un mensaje conservador, que la ciencia ficción heredera de *Frankenstein*, evidentemente, no impugna (cfr. 179).

²² La verosimilización de las tragedias consistía, indica Scodel (57), en tomar historias conocidas por el público, ya que este creía que habían ocurrido en tiempos remotos. Hoy el procedimiento cambia. Es la codificación trágica la que opera de verosímil del relato de degradación del investigador científico y sus actos extremos.

el parámetro de la desmesura científica frankensteiniana y aquello que agrega a la anécdota precedente. Podríamos considerar, entonces, la tragedia científica de Frankenstein, como episodio “mítico”, elevado a hipotexto (por la importancia de la historia, presumiblemente, en su calidad de antecedente ilustre). Al elegir un clásico de la literatura (y relato fundacional de la ciencia ficción además)²³, el aporte de esta nueva novela radica en la reconstrucción de un contexto que politice los acontecimientos ya conocidos del “mito de Frankenstein” (Pardo), en un marco plausible de neo-guerra fría entre potencias tecnológicas de un futuro cercano. La intención transformadora cae, de tal modo, sobre la significación social de la tarea y las razones que rodean la misión fatídica, interpretada bajo el mismo *pathos* trágico del relato romántico. Con la diferencia de que a esto se agrega una conclusión de carácter filosófico-político que despersonaliza, en parte, la carga de responsabilidad que recae sobre el personaje trágico y se la transfiere al modelo tecnocrático. Por lo tanto, hay un cambio en la escala del problema moral. Si la tragedia en *Frankenstein* apenas excede los límites de la familia del héroe, que se ve afectada en su conjunto por la *hybris* de Victor, aquí las proporciones son monumentales y, por esto, solo ejemplificables mediante el registro catastrofista.

No obstante, el colectivo-familia sigue siendo objeto de lamentación por su pérdida. El melodrama familiar, que tiene como objeto el relato íntimo del recuerdo de la relación entre las hijas y sus creadoras en un medio no apto para vínculos “humanos” (el laboratorio), se apodera del registro de los últimos capítulos. “Finis Terrae” ampulosamente se titula el pasaje del retorno al hogar monstruoso de parte de las criaturas, banal por donde se lo mire. El testimonio desbordante de sentimentalismo sobre la pérdida de la infancia (según el cliché de la inocencia), que da lugar al reconocimiento de la necesidad abominable de asesinar a Hóng en una transición semantizada como decisión trágica al ser involuntaria ya que las siamesas habrían sido programadas para eliminar a sus creadores²⁴, abusa del contrato compasivo. La muerte traumática está prescrita, pareciera, para el infractor: el destino, como dirá irónicamente Genette, “eterno tema trágico” (429). La tragedia engulle el relato de la derrota de la utopía. El suicidio del sabio loco es la salida extrema, y por ende patológica, de un proyecto de vida nocivo para el entorno humano y natural en conjunto, que hace justicia al delito contra

²³ Resaltar el valor paradigmático del hipotexto escogido apunta a poner énfasis en la utilización no solamente de índole hipertextual, sino prioritariamente architextual, que lleva adelante Maggiori; basándonos en la interesante hipótesis que distingue la novela del mito de Frankenstein derivado de aquella, expuesta recientemente por Pardo.

²⁴ La conversión en máquinas predatoras (se hace mención al “aire maquinial” de las mellizas mediante el comparativo “cyborgs”, 254) es otro elemento escasamente novedoso; ya que la violencia instintiva repite el automatismo de las pulsiones del monstruo clásico. El dilema acerca de la humanidad o inhumanidad de estos seres clónicos (“máquinas vivas”, 259) agota toda la semiosis posible derivada de estos.

el cuidado de la naturaleza (ideal ético) igualmente concebida como catastrófica. La transgresora reconoce, en su hora final, el destino inexorable que le cabe a los de su especie:

Era la historia de nuestras vidas. Nacimos para arruinar todo lo que nos rodea. De una u otra manera, estábamos igualmente perdidos como individuos y como especie. Decidí apagar el reactor; dejar morir el mundo que habíamos construido durante décadas. El juego también se había acabado para mí. Pichón se quedó en silencio como si supiera o adivinara la *tragedia*, luego se acurrucó junto a la bocina del conversor y comenzó, con voz pausada y clara, el relato final. (Maggiori 263)

La devaluación de la tragedia a melodrama es un efecto lógico de la historicidad del hipotexto y su agotamiento en el contexto ideológico del presente²⁵, del cual el relato es poco consciente. El “destino fatal”, significante amo del código trágico parasitado, en lugar de ser una consecuencia del medio, como pretende Maggiori, está determinado exclusivamente por el hipotexto. Como tal, es una obligación que el vínculo transtextual con *Frankenstein* demanda aparentemente. El contrato de transposición que no disimula la acción monopolizada por el ciclo degradante de los héroes, idéntico al modelo al referir constantemente a aquel, en especial en lo alusivo al tono suplicante y quejumbroso, convierte la modernización en un aspecto casi superficial del relato. La imitación del estilo romántico en un contexto ideológico neodarwiniano de guerra de todos contra todos admite un exceso de confianza en la vigencia del modelo, sin reconocer lo obvio (para una escritura de escrituras), su envejecimiento. Queremos decir con esto que la transdiegetización no es sinónimo de modernidad. *Cría terminal*, a pesar de su diégesis moderna (más que moderna, futurista), es completamente fiel al espíritu del hipotexto romántico, es decir, al aspecto semántico y fundamentalmente al estilo. A tal punto llega a ser acrítica la imitación que, desde la posición de la norma estética del presente, la tragedia involuntariamente se rebaja a sentimentalismo, y, por ende, al no menos trivial argumento: todo pasado fue mejor. La nostalgia del estilo conjura los terrores por venir.

²⁵ Como si la ironía, modo predilecto de la hipertextualidad posmodernista de ciencia ficción, especialmente notoria en otras narraciones del período, no tuviera presencia alguna en el tipo de imitación trágica por la que opta del texto.

Referencias bibliográficas

- Atkinson, Larissa y Balot, Ryan K. "Political Theory in Aeschylean Drama: Ancient Themes and their Contemporary Reception". En Rebecca Futo Kennedy. *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Boston: Brill, 2017. 603-624.
- Brown, J. Andrew. *Cyborgs in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan. 2010. Impreso.
- Bruzzone, Félix. *Las chanchas*. Buenos Aires: Literatura Random House. 2014.
- Cano, Luis C. *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor. 2006.
- Cano, Luis C. "Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Núms. 259-260, 2017: 383-400.
- Chernov, Carlos. *El sistema de las estrellas*. Buenos Aires: Interzona. 2017.
- Chiani, Miriam. *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)* (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Memoria Académica, 2012. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.764/te.764.pdf>
- Claeys, Gregory. *Dystopia: a Natural History*. Oxford: Oxford University Press. 2017.
- Desset, Fabien. "Transtextual Transformations of *Prometheus Bound* in Percy Bysshe Shelley's *Prometheus Unbound*: Prometheus' Gifts to Humankind", en Rebecca Futo Kennedy. *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Boston: Brill, 2017. 270-291.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980. Impreso.
- Gambón, Lidia. "Marginalidad y locura en la tragedia de Sófocles: las formas de la *nótos* de *Áyax*". *Revista de Estudios Clásicos*. 47 2019: 37-54. Impreso.
- García, Nicolás. "Lo legible irónico: retracción y supervivencia de la garantía científica en *Cataratas* de Hernán Vanoli", *El taco en la brea*. 7/12 2020: 38-53.

- García, Nicolás. “Las chanchas de Félix Bruzzone, novela de ciencia ficción”, *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*. 10 2021: 104-125.
- García, Nicolás. “Patologías de la razón narrativa: *El sistema de las estrellas*, de Carlos Chernov, y el retorno de la épica proletaria”. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 12/19 2021: 214-231.
- García Gual, Carlos. *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Hiperión. 1979. Impreso.
- García Jurado, Francisco. “Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector”. *Nova Tellus*. 33/1 2015: 9-37. Impreso.
- Gasparini, Sandra. *Espectros de la ciencia. La ficción fantástica en la Argentina del siglo XIX*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010. Impreso.
- Gasparini, Sandra. “Legados de Mary Shelley: algunos cadáveres y monstruos de la literatura argentina del siglo XIX”. *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*. 9/19 2020: 183-195. Web. 30 sep. 2023. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3571>
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. 1989. Impreso.
- Ginway, M. Elizabeth. “Resistant Female Cyborgs in Brazil”. *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*. 7/1 2020: 5. Impreso.
- González-Rivas Fernández, Ana. “*Frankenstein; or the modern Prometheus*: una tragedia griega”. *Minerva. Revista de Filología Clásica*. 19 2006: 309-326. Impreso.
- González-Rivas Fernández, Ana. “El monstruo de Frankenstein: texto e imagen en la génesis de un mito moderno”. *Kleos: estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*. 19 2010: 579-592. Impreso.
- Hesíodo. *Obras y Fragmentos*. Traducción y notas por Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos. 2000. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal. 2009.

- Maggiori, Germán. *Cría terminal*, Buenos Aires: Tusquets. 2014. Impreso.
- Maguire, Emily. “Deformaciones literarias: Embriología, genealogía, y ciencia ficción en el informe cabrera de José “Pepe” Liboy”. *Revista Iberoamericana*. 83/259 2017: 517-530. Impreso.
- Novell, Noemí. “*Frankenstein* y *Blade Runner*. Variaciones sobre el tema de Prometeo”. *Anuario de Letras Modernas*. 13, 2008. Impreso.
- Pardo, Pedro Javier. “El mito de Frankenstein en el cine: transmediación y ciencia ficción (*Blade Runner* y 2049)”. *Trasvases entre la Literatura y el Cine*. 2 2020: 9-42. Impreso.
- Rabkin, Eric y Scholes, Robert. *Science fiction: history, science, vision*. New York: Oxford University Press. 1977. Impreso.
- Rivero, Giovanna y Ginway, M. Elizabeth. “Introducción al Homenaje a Mary Shelley”. *Alambique*. Revista académica de ciencia ficción y fantasía. 7/1 2020. Impreso.
- Rogers, Brett M. “Now Harkonnen Shall Kill Harkonnen”: Aeschylus, Dynastic Violence, and Twofold Tragedies in Frank Herbert’s *Dune*”. En Rebecca Futo Kennedy. *Brill’s Companion to the Reception of Aeschylus*. Boston: Brill, 2017: 553-581. Impreso.
- Scodel, Ruth. *La tragedia griega. Una introducción*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.
- Shelley, Mary. *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. En D. M. Macdonald and Kathleen Scherf. New York: Broadview Press. 1999. Impreso.
- Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica. 1984. Impreso.
- Tejera-García de la Concha, Mercedes. “La cibernética de Rosa Montero como utopía de la redención social”. *Alambique*. Revista académica de ciencia ficción y fantasía. 7/1 2020. Impreso.
- Vanoli, Hernán. *Cataratas*. Buenos Aires: Literatura Random House. 2015.