

---

# Prezentacje

---

## Historie przyszłości i praca cyborgów: Science fiction amerykańsko-meksykańskiego pogranicza po NAFTA

---

Lysa Rivera

---

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 6, S. 346–376

---

DOI: 10.18318/td.2021.6.21

---

Od dekad pisarki i pisarze z amerykańsko-meksykańskiego pogranicza korzystali z symboli i języka science fiction, by wyrazić doświadczenia nie tylko alienacji, wykorzenienia i marginalizacji, ale także przetrwania, oporu i wytrzyłości<sup>1</sup>. Gdy w 1967 roku powstawał

---

**Lysa Rivera** – literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, profesorka College of Humanities and Social Sciences na Western Washington University. Jej zainteresowania badawcze dotyczą obecnie science fiction wielokulturowej Ameryki, zwłaszcza w kontekście kultury Chicano/a i Amerykanów afrykańskiego pochodzenia.

- 
- 1 W niniejszym artykule termin „pogranicze” odnosi się przede wszystkim do lokalnych kultur i społeczności (zarówno wiejskich, jak i miejskich) po obu stronach granicy między USA a Meksykiem. Używam tego terminu szeroko, odnosząc go do obywateli USA i Meksyku, którzy choć często różnią się językiem, kulturą i przynależnością etniczną, zamieszkują tę samą przestrzeń w sensie fizycznym, naturalnym i geopolitycznym – unikalną przestrzeń wokół najczęściej przekraczanej granicy państwowej na świecie. Aby rozróżnić obywateli Meksyku mieszkających przy granicy i Amerykanów meksykańskiego pochodzenia, używam bardziej wymownych terminów *fronterizo* i *Chicano/a*. „*Fronterizo*” jest osobą, która mieszka w regionie przygranicznym, włączając w to najbardziej wysunięty na południe obszar amerykańskiego południowego zachodu oraz północnomeksykańskie miasta Tijuana, Ciudad Juárez i Reynosa. Historycznie, *fronterizo* były postrzegane jako społeczności skrajnie odizolowane, odcięte od gęsto zaludnionych miejskich centrów Meksyku i Stanów Zjednoczonych.

*el movimiento*, ruch Chicano, agitpropowy dramatopisarz Luis Valdez sprytnie wykorzystał w swojej jednoaktówce *Los Vendidos* symbol drona, by zanalizować i ośmieszyć stereotypy dotyczące ludności Chicano w Kalifornii. W onirycznym autoportrecie Oscara Zety Acosty *Autobiography of a Brown Buffalo* (1971) błyskotliwie cyniczny „Oscar” chciał pisać science fiction w nagłym napadzie artystycznego buntu, który zdarzył mu się na warsztatach kreatywnego pisania. Przypadające po *movimiento* lata 90. XX wieku przyniosły dużo wyraźniejsze zainteresowanie science fiction – zwłaszcza podgatunkiem cyberpunka – w sztuce i literaturze Chicano. Artyści wizualni i performerzy, tacy jak na przykład Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes i Rubén Ortiz Torres, walczyli z antyimigracyjnym rasizmem szerzącym się na terenie tzw. Southlandu, tworząc fantastycznonaukowe narracje oporu i parodii. Podczas gdy „etnocyborgi” Gómeza-Peñi dramatyzowały sposób, w jaki mass media jednocześnie kryminalizują i kontrolują brązowe ciała<sup>2</sup>, instalacja wideo *Alien Toy* Ortiza Torresa z 1997 roku zestawiała hollywoodzkie obrazy spotkań z istotami pozaziemskimi z nagraniami rzekomych UFO zaobserwowanych w pobliżu granicy USA z Meksykiem – był to swego rodzaju komentarz dotyczący „dziwnego wydźwięku błędnego, lecz oficjalnego terminu «nielegalny obcy» (*illegal alien*)” oraz różnych sposobów, w jakie ta fraza „fizycznie i ideologicznie patroluje granice USA”<sup>3</sup>. W literaturze *The Rag Doll Plagues* (1991) Alejandro Moralesa oraz *High-Aztech* (1992) Ernesta Hogana – oba teksty zadziwiająco podobne do *Snow Crash* (1992) Neala Stephensona<sup>4</sup> – różnią się od swoich odpowiedników ze świata anglojęzycznego tym, że przenoszą znajomy cyberpunkowy krajobraz miejski na południe od granicy.

W stronę science fiction zwróciły się również feministki Gloria Anzaldúa i Chela Sandoval, tworząc teorię podmiotowości Chicano/a w erze ponowoczesności. Anzaldúa opisuje podmiotowość *mestiza* jako „«obcą» świadomość”, która odnosi się do niezziemskiego doświadczenia poza „ograniczeniami «normalności»”<sup>5</sup>, natomiast Sandoval przekonuje, że „skolonizowane

---

2 Zob. G. Gómez-Peña *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*, Routledge, New York 2000, s. 45-57, 246-260.

3 C.O. Chavoya *Customized Hybrids: The Art of Rubén Ortiz Torres and Lowriding in Southern California*, „CR: The New Centennial Review” 2004 nr 2, s. 157.

4 Książka została wydana w Polsce pod dwoma różnymi tytułami: jako *Zamieć* (przeł. J. Polak, Zysk, Poznań 1999) i *Śnieżyca* (przeł. W. Szypuła, Mag, Warszawa 2020) [przyp. tłum.].

5 G. Anzaldúa *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, wyd. 3, Aunt Lute, San Francisco 2007, s. 25.

ludy Ameryk” posiadają coś na kształt „świadomości cyborga” – świadomość opozycyjną, która „może stanowić przewodnik przetrwania i oporu wobec transnarodowych warunków kulturowych Pierwszego Świata”<sup>6</sup>. Te przykłady wskazują na istnienie niedostatecznie przebadanej historii praktyk kulturowych Chicano/a, które czerpią z metafor science fiction, by unaocznic doświadczenia marginalizacji oraz wyobrazić sobie alternatywne scenariusze, jednocześnie krytycznie świadome i pomysłowe. Stanowią przejaw tego, co Catherine Ramirez nazwała „chicanafuturyzmem” – praktyki kulturowej, która „kwestionuje obietnice nauki, technologii i humanizmu złożone Chicanas, Chicanos i innym osobom niebiałym” oraz „odzwierciedla kolonialne i postkolonialne historie *indigenismo*, *mestizaje*, hegemonii i przetrwania” w obu Amerykach<sup>7</sup>. Chicanafuturizm stał się tak wszechobecny, że w prognozie dotyczącej „literaturoznawstwa Chican@” obejmującej „najbliższych pięćdziesiąt lat” John Morán González przewidział, że pisarki i pisarze Chicano nadal będą sięgać po science fiction, by wyrażać polityczne i społeczne obawy oraz by „kreślić obraz coraz bardziej złożonych relacji Chican@s z cyfrowymi technologiami, korporacyjną globalizacją i przyszłością pracy w epoce cyborgów”<sup>8</sup>.

Intencją niniejszego artykułu jest rozszerzenie tej dyskusji poprzez zestawienie dzieł science fiction powstałych na północ od granicy z dziełami powstałymi po „drugiej stronie” [*el otro lado*]. W szczególności przyglądam się opowiadaniu meksykańskiego pisarza Guillerma Lavína *Reaching the Shore* (1994), filmom SF amerykańskiego reżysera Alexa Riverę oraz chicanafuturystycznej powieści Rosaurę Sanchez i Beatrice Pity *Lunar Braceros* (2009). Analiza tych tekstów umożliwia ponadnarodową lekturę science fiction pochodzącego z konkretnego regionu geopolitycznego (w tym przypadku granicy między USA a Meksykiem) oraz tworzonych w określonym momencie

6 C. Sandoval *Methodology of the Oppressed*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, s. 375.

7 C. Ramirez *Afrofuturism/Chicanafuturism: Fictive Kin*, „Aztlán: A Journal of Chicano Studies” 2008 nr 1, s. 187.

8 J.M. González *Aztlán@ Fifty: Chican@ Literary Studies for the Next Decade*, „Aztlán: A Journal of Chicano Studies” 2010 no. 2, s. 176.

Jedną z osób, których nie wymieniłam, jest artysta/pisarz Ricardo Dominguez, który współpracował z filmowcem Alexem Riverą i jest jednym z założycieli Electronic Disturbance Theater, grupy aktywistów-performerów wykorzystujących technologie komputerowe, by protestować przeciwko dominacji wojskowej za pośrednictwem pokojowych aktów cyberaktywizmu.

historii współczesnej (epoce międzynarodowego kapitalizmu). Wszystkie trzy przykłady SF pogranicza nie tylko przedstawiają wizje krytykujące globalizację zarówno dziś, jak i w bliskiej przyszłości, ale też z uporem traktują późny kapitalizm jako niepokojące przedłużenie kolonialnych relacji władzy między obydwojma krajami<sup>9</sup>. W tym kontekście są zgodne z przekonaniem Masao Miyoshiego, że nowe millennium nie jest erą „p o s t kolonializmu, ale raczej kolonializmu zintensyfikowanego, choć ukrytego pod nieznaną postacią”<sup>10</sup>, to znaczy przede wszystkim pod postacią hegemonii neoliberalnej ekonomii.

Podążając za Davidem Harveyem, hegemonię neoliberalnej ekonomii rozumiem w odniesieniu do konkretnych warunków społecznych i ekonomicznych, w tym „utowarowienia i prywatyzacji ziemi” oraz siły roboczej, „znoszenia alternatywnych (tubylczych) form produkcji i konsumpcji”, a także „neokolonialnych i imperialnych procesów zawłaszczania majątku (w tym: zasobów naturalnych)” w służbie międzynarodowego kapitalizmu korporacyjnego<sup>11</sup>. Od czasu wprowadzenia Północnoamerykańskiego Układu Wolnego Handlu (North American Free Trade Agreement, NAFTA) pisarki, pisarze, a także artystki i artyści wizualni z pogranicza w coraz większym stopniu zwracają się ku metaforom i motywom science fiction, by wyrazić niepokój wynikający z problemów tak zwanego Czwartego Świata, który pozornie zwiastuje utopijne zniesienie granic państw narodowych, ale w rzeczywistości promuje „z wielokrotności granic i rozbijanie narodów” oraz rdzennych społeczności<sup>12</sup>. Pisarze, pisarki, artystki i artyści zwracają się w szczególności

---

9 XXI-wieczną pograniczną science fiction XXI wyprzedzają dwie ważne powieści fantastyczne rozgrywane się na tym terenie: *Almanac of the Dead* (1991) Leslie Marmon Silko i *Rag Doll Playgues* (1992) Alejandro Moralesa, które zasługują na krótkie omówienie. Choć nie należą do czystej science fiction (jeśli coś takiego w ogóle istnieje), obie łączą historię i spekulację, opowieść o przeszłości i przyszłości, by ukazać „inwazję obcych” w Meksyku z perspektywy ludności skolonizowanej i wyobrazić sobie opozycyjną taktykę oporu wobec neoliberalnej hegemonii gospodarczej; por. L.M. Silko *Almanac of the Dead*, Penguin, New York 1992, s. 577. Przedstawiając ponad 500 lat anglo-europejskiego kolonializmu i oporu ludności rdzennej, obie powieści łączą historię ze spekulacją, obie też unaoczniają niepokojące związki między kolonialną przeszłością, neokolonialną teraźniejszością i możliwą przyszłością.

10 M. Miyoshi *A Borderless World? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State*, „Critical Inquiry” 1993 no. 4, s. 734.

11 D. Harvey *Neoliberalism: Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Książka i Prasa, Warszawa 2008, s. 213-214.

12 *The Zapatista Reader*, ed. T. Hayden, Thunder's Mouth/Nation, New York 2002, s. 280.

w stronę dystopijnych motywów i nastrojów cyberpunka, podgatunku SF, który wyłonił się w latach 80. XX wieku jako spekulatywna odpowiedź na późny kapitalizm i rozwój technologii informacyjnych. Sprzeciwiają się przy tym sposobowi, w jaki globalny kapitalizm pożera rdzenną ludność, a więc sugerują także potrzebę ponownego przemyślenia charakterystycznego cyberpunkowego etosu, który każe „żyć szybko, umrzeć młodo i zostawić po sobie ulepszone technologicznie zwłoki”<sup>13</sup>.

Bez względu na spekulatywny charakter lub jego brak tworzone na pograniczu narracje o pracy są zawsze opowieściami o migracji i ruchu, wyruszaniu w drogę i przybywaniu do celu, docieraniu do rzeki i czasami o jej przekraczaniu. Dzieła takie jak ...*And the Earth Did Not Devour Him* (1971) Tómasa Rivery, *Barrio Boy* (1971) Ernesta Galarzy i *Under the Feet of Jesus* (1996) Heleny Marii Viramontes mierzą się z fizycznymi i psychologicznymi doświadczeniami przesiedlenia towarzyszącymi wędrownemu, a często również niestabilnemu życiu migrantów, których praca umożliwia w Stanach Zjednoczonych powszechny burżuazyjny konsumpcjonizm. W tych narracjach „ruch” oznacza jednak także proces kolektywnego zaangażowania w sprawy społeczne i polityczne, które zajmowały centralne miejsce w procesie kształtowania się odrębnej historii literatury pogranicza. Pojawienie się narracji pogranicza jest więc formalną konsekwencją bardzo określonych warunków politycznych i historycznych: aneksji północnego Meksyku, ciągłej industrializacji pogranicza w jej następstwie i powstania ogromnej klasy pracującej, która stanowi obecnie „grupę od dawna cierpiących i spisanych na straty ofiar neoliberalizmu”<sup>14</sup>. Pionierskie dzieło Ramona Saldívar o narracjach Chicano/a przynosi istotny wgląd w relację między historią pogranicza a literaturą Chicano/a: „Historia – pisze Saldívar – nie może być pojmowana jako zaledwie «tło» lub «kontekst» literatury [Chicano/a]; historia okazuje się raczej decydującą determinantą jej formy”<sup>15</sup>. Tak jak amerykańska aneksja północnego Meksyku w 1848 roku dała początek miejscowemu językowi pogranicza (przede wszystkim za pośrednictwem ballady nadgranicznej), tak też współczesna neoliberalna hegemonia po przyjęciu NAFTA zapoczątkowała wzrost liczby tworzonych na pograniczu narracji science fiction, które, jak pokażę, z uporem

13 T. Foster *The Souls of Cyberfolk: Posthumanism as Vernacular Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005, s. xiv.

14 *The Zapatista Reader*, s. 271.

15 R. Saldívar *Chicano Narrative: Dialectics of Difference*, University of Wisconsin Press, Madison 1990, s. 6.

obnażają niegodziwe praktyki w pracy (traktowanej jako coś w rodzaju „pracy cyborgów”, by nawiązać do określenia Gonzáleza) w tym doświadczonym zapaścią ekonomiczną regionie. Tak więc science fiction pogranicza powstające po wprowadzeniu NAFTA stanowi formálną artykulację określonej narracji historycznej, mianowicie historii kapitalistycznych relacji pracy między Stanami Zjednoczonymi a Meksykiem w tym regionie oraz zaciętego sporu o zmianę perspektywy.

Jako reprezentanci i reprezentantki społeczności, których zwykle nie kojarzy się z tym pochodzącym z Pierwszego Świata gatunkiem, autorki i autorzy SF pogranicza defamiliaryzują nadgraniczne topografie zarówno społeczne, jak i polityczne. Ich celem jest doprowadzenie do trwałej, pogłębionej refleksji nad katastrofalnymi, niszczyielskimi skutkami hegemonii gospodarki neoliberalnej dla ludzi i środowiska, nad technologiami komunikacyjnymi, które przyspieszają jej rozwój, a także nad zubożałymi społecznościami nadgranicznymi zmuszonymi do życia pod jej jarzmem. W ten sposób demonstrują oni tezę Carla Freedmana, rozwijającą wcześniejszą teorię Darka Suvina, że „science fiction określa dialektyka między wyobcowaniem a poznaniem”<sup>16</sup>. „Wyobcowanie” odnosi się w tym przypadku do budowy „alternatywnego, fikcyjnego świata, który przez odmowę uznania naszego szarego otoczenia za oczywistość, pośrednio lub bezpośrednio przeprowadza jego wyobcowującą krytyczną analizę”<sup>17</sup>. Krytyczny wydźwięk gatunek zyskuje dzięki procesowi poznania, który „umożliwia w tekście science fiction racjonalne wyjaśnienie wyobrażonego świata, a także jego związków i różnic z naszym światem empirycznym”<sup>18</sup>. Zapraszając czytelniczki i czytelników do racjonalizacji dziwnie znajomej przyszłości, science fiction zadaje więc przenikliwe pytanie: co zrobiliśmy jako społeczeństwo, żeby znaleźć się w tej sytuacji? Jakie elementy naszych wspólnych dziejów i obecnego momentu historycznego ukształtowały tę dziwną, niepokojącą, ale i niesamowicie znajomą przyszłość? Czytelniczki i czytelnicy science fiction pogranicza zderzają się nie tylko z bliską i daleką przyszłością, ale także z tym, na jak wiele sposobów historia kolonialnych i neokolonialnych relacji władzy między USA a Meksykiem zapewniła i nadal zapewnia odpowiednie warunki materialne do rozwoju owej przyszłości.

16 C. Freedman *Critical Theory and Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 2000, s. 16.

17 Tamże, s. 17.

18 Tamże.

Dla science fiction pogranicza szczególnie istotne jest pojęcie „historii przyszłości”, którego John W. Campbell użył do opisu misternie skonstruowanych uniwersów czasowych. Historia przyszłości umożliwia autorkom i autorom SF usytuowanie wyobrażonej przyszłości w szerszym horyzoncie czasowym, którego początek nierzadko wyznacza jakiś rzeczywisty moment historyczny lub czas niedługo po nim. W bardziej ogólnym sensie (tj. nie tylko w odniesieniu do Heinleina jak u Campbella) pojęcie „historii przyszłości” odgrywa największą rolę w przypadku tekstów, w których „procesy historycznej zmiany są równie ważne co historie konkretnych postaci”<sup>19</sup>. Opowiadanie historii jest w zasadzie centralnym elementem rozwoju odrębnej tradycji literackiej Chicano/a, co z kolei stanowi bezpośredni skutek wspólnych warunków historycznych, społecznych i ekonomicznych, w jakich żyją Chicano/a<sup>20</sup>. W tym artykule interesuje mnie więc przede wszystkim możliwość społecznej i politycznej krytyki literatury na przecięciu science fiction i literatury pogranicza, obejmującej zarówno narracje nadgraniczne tworzone przez autorki i autorów ze społeczności Chicano/a, jak i SF pisarek i pisarzy z północnego Meksyku [*fronterizo*]. Choć obie grupy różnią się narodowością, dzielą wspólny obszar mentalny: pogranicze między USA a Meksykiem, gdzie „Trzeci Świat ociera się o pierwszy i krwawi”<sup>21</sup>. We wszystkich trzech tekstach „przyszłość” oznacza nie tyle przestrzeń postępu i humanistycznej harmonii, ile raczej powrót do kolonialnej przeszłości. Pozbawione alternatyw scenariusze przyszłości obiecują powtórkę najgorszych elementów historii kolonializmu z pogranicza między Stanami Zjednoczonymi a Meksykiem.

Przykładem *fronterizo* SF, które niezwłocznie odpowiedziało na sukces NAFTA w 1994 roku, jest opowiadanie *Llegar a la orilla* (1994) meksykańskiego pisarza Guillerma Lavína, pierwotnie opublikowane we *Frontera de espejos rotos*, antologii opowiadań SF, które na różne sposoby poruszają temat „niepewnej ekonomii” kapitalizmu przełomu tysiącleci wzdłuż granicy między USA a Meksykiem<sup>22</sup>. Zawierająca teksty zarówno amerykańskich, jak i meksykańskich autorów antologia jest w dosłownym sensie transnarodowym

19 A. Sawyer *Future History*, w: *The Routledge Companion to Science Fiction*, ed. M. Bould et al., Routledge, New York 2009, s. 491.

20 R. Saldívar *Chicano Narrative*, s. 6; T. McKenna *Migrant Song: Politics and Process in Contemporary Chicano Literature*, University of Texas Press, Austin 1997, s. 10.

21 G. Anzaldúa *Borderlands/La Frontera*, s. 25.

22 M.-J. Schwarz, D. Webb *La búsqueda de un espejo fiel*, w: *Frontera de espejos rotos*, ed. M.-J. Schwarz, D. Webb, Roca, Mexico City 1994, s. ii.

przykładem science fiction pogranicza. We wstępie zatytułowanym *La búsqueda de un espejo fiel* redaktorzy – Don Webb ze Stanów Zjednoczonych i Mauricio-José Schwarz z Meksyku – piszą, że antologia przedstawia ten sam obszar geopolityczny z dwóch perspektyw. Jej celem jest dostarczenie czytelnikom i czytelnikom autentycznego i kompletnego obrazu tego skomplikowanego i niestabilnego pod względem politycznym regionu. Fakt, iż obaj redaktorzy nigdy osobiście się nie spotkali, lecz współpracowali nad projektem, korzystając z poczty elektronicznej, sugeruje, że na samym etapie produkcji antologia zawłaszczyła technologie informacyjne i transnarodowe relacje społeczne przedstawione w opowiadaniach. Obecna w tytule metafora jest o tyle trafna, że wypukła optyczną retorykę estetyki pogranicza, którą wyznacza pewnego rodzaju „podwójne widzenie”, będące skutkiem „postrzegania rzeczywistości według dwóch różnych wzorów interferencji”<sup>23</sup>. Tekst nadgraniczny strukturalnie przypomina tym samym obraz holograficzny, w którym dwie optyki odzwierciedlają kolizję dwóch różnych „kodów referencyjnych,” a więc zestawionych ze sobą kontekstów kulturowych Stanów Zjednoczonych i Meksyku<sup>24</sup>.

Miejscem akcji *Llegar a la orilla* jest Reynosa, nadgraniczne miasto w północnomeksykańskim stanie Tamaulipas. Tak jak rozległe „hipergraniczne” Tijuana i Juárez, Reynosa uległa niepohamowanej urbanizacji i stanowi gościnną przystań (ze względu na niskie ceny i brak regulacji) dla setek maquilador – dużych zakładów montażowych należących do obcego kapitału, które wchłaniają rdzenną siłę roboczą z meksykańskiego interioru<sup>25</sup>. Opowiadanie skupia się na postaciach jedenastoletniego José Paula i jego ojca Fragosa, robotnika w średnim wieku, który dosłownie zaharowuje się na śmierć. Akcja rozpoczyna się w Wigilię – w to „wyjątkowe popołudnie” José Paul marzy o nowym rowerze, który ewidentnie stanowi symbol mobilności społecznej: „mógłby się z nim wybrać daleko za Rio Bravo” na drugą, lepiej prosperującą stronę<sup>26</sup>. To, że opowiadanie rozgrywa się w Wigilię, jest nie bez znaczenia.

23 D.E. Hicks *Border Writing: The Multidimensional Text*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, s. xxii.

24 Tamże, s. xxiv.

25 Zob. F. Romero *Hyperborder: The Contemporary U.S./Mexico Border and Its Future*, Princeton Architectural Press, New York 2007, s. 223.

26 G. Lavín *Reaching the Shore*, trans. R. Zuidema, A. Bell, w: *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*, ed. A. Bell, Y. Molina-Gavilan, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 2003, s. 234.



Boże Narodzenie, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, to święto masowej konsumpcji towarów wyprodukowanych często poza granicami kraju<sup>27</sup>.

Choć rzecz dzieje się w niedalekiej przeszłości, nawiązuje do historii stosunków pracy charakterystycznych dla pogranicza USA i Meksyku. Wyraźne potępienie kapitalizmu z północy przywodzi na myśl amerykańską literaturę proletariacką, która starała się „definiować i jednoczyć opozycję w politycznym i ekonomicznym obszarze amerykańskiego kapitalizmu”<sup>28</sup>. Najlepiej widać to w pierwszym zdaniu, które opisuje gwizdek maquiladory „odzywający się dokładnie kwadrans przed osiemnastą”<sup>29</sup>. Przeszywający dźwięk gwizdka, przypominający „rozkaz kapitana”, niesie się po mieście, „informując pracowników, że ich zmiana dobiegła końca”<sup>30</sup>. Ponieważ poprzedza wszelkie wzmianki o ludziach, staje się metonimią amerykańskiego kapitalizmu i podporządkowania robotników wymogowi mechanicznej pracy. Ukazani jako żywe trybiki w maszynie są niemal całkowicie zdehumanizowani, a złowieszcze fabryki – spersonifikowane. Głos gwizdka dosłownie wyznacza granice i kontroluje codzienne życie robotników, a praca na zmianie przypomina „długą odsiadkę w więzieniu”<sup>31</sup>. Słysząc tu echa dawniejszej proletariackiej literatury pogranicza, przede wszystkim *The Hammon and the Beans* América Paredesa (opowiadania napisanego w 1939 i opublikowanego w 1963 roku) oraz *Heart of Aztlán* (1976) Rudolfa Anayi<sup>32</sup>. Obie książki powstały w okresie politycznego buntu ludności Chicano/a – opowiadanie Paredesa w czasie „Mexican American Era” („Ery Meksykańsko-Amerykańskiej”, kiedy to Amerykanie meksykańskiego pochodzenia utrzymywali ożywione stosunki z Komunistyczną Partią Stanów Zjednoczonych (CPUSA) ze względu na problem

27 Opis Wigilii Bożego Narodzenia przez Lavína przypomina winięte „And All Through the House” z klasycznej powieści pogranicza autorstwa Tomása Riverę, ...*And the Earth Did Not Devour Him* (1971), opowiadającej wstrząsającą historię wigilijną z perspektywy biednej rodziny migrantów, dla której widoki i odgłosy niepojętego konsumpcjonizmu oznaczają jedynie strach, pragnienie i niepokój.

28 E. Schocket *Redefining American Proletarian Literature: Mexican Americans and the Challenge to the Tradition of Radical Dissent*, „Journal of American and Comparative Culture” 2001 no. 1-2, s. 65.

29 G. Lavín *Reaching the Shore*, s. 224.

30 Tamże.

31 Tamże, s. 225.

32 Gwizdek słysząc też w życiu codziennym młodego górnik Mazie, bohatera powieści *Yonnonidio* Tillie Olsen, napisanej w latach 30. XX wieku, ale wydanej w 1974 roku, w czasie *el movimiento*.

wyzysku pracowników-migrantów, natomiast tekst Anayi – którego główny bohater, Clémente Chavez, wyraźnie nawiązuje do aktywisty Cesara Chaveza – pod koniec istnienia Ruchu Chicano. U obu autorów gwizdek symbolizuje ekonomiczną dominację Stanów Zjednoczonych nad podporządkowaną ze względów etnicznych klasą pracującą. Paredes porównuje go do autorytarnej władzy: „przypomina uprzykrzonego starca, który zawsze jest gotów przypomnieć, że pora pracować”<sup>33</sup>. W *Heart of Aztlán* „piskliwy głos” gwizdka w dzielnicy Barelas nie tylko sygnalizuje zbliżającą się katastrofę, ale także wyznacza życie codzienne mieszkańców i nadaje mu strukturę<sup>34</sup>. Z kolei opowiadanie Lavína, który krytykuje układ NAFTA, zwracając uwagę na jego nadużycia, pomimo osadzenia w wyobrażonej przyszłości stanowi echo długiej historii stosunków pracy, a także antykapitalistycznej literatury pogranicza, która z tą tradycją walczyła. Jego wizja przyszłości jest jasna: w opowiadaniu chodzi nie tylko o przyszłość praktyk pracowniczych w hiperzurbanizowanej nadgranicznej Reynosie, ale też o głęboko zakorzenione relacje kolonialne, które doprowadziły – i nadal prowadzą – do tej ponurej rzeczywistości.

Opowiadanie zostało opublikowane w 1994 roku, zaraz po ratyfikacji NAFTA. Jego krytyczna perspektywa znalazłaby zrozumienie u tych, którzy sprzeciwiali się układowi, postrzegając go jako eufemizm wobec w gruncie rzeczy nowej postaci kolonializmu (dla wielu „neokolonializmu”) oraz systemowego wyzysku bezradnej rdzennej populacji Meksyku. W przededniu podpisania NAFTA meksykański dziennikarz Carlos Monsiváis skrytykował utopijne stanowisko PRI (Partii Rewolucyjno-Instytucjonalnej), którego wyrazicielem był Octavio Paz nazywający NAFTA „szansą, by Meksyk w końcu stał się nowoczesny”<sup>35</sup>. W swojej polemice Monsiváis przekonywał, że zwolennicy NAFTA pokroju Paza wykazują nadmierny optymizm wobec układu i uznają za „oczywiste, że jeden podpis wymaże stulecia zacofania i niedostatku”<sup>36</sup>. Artykuł Monsiváis’a wyrażał obawy ogromnej części Meksykanów – w tym studentów, postępowców oraz niezależnych rolników [*campesinos*] – którzy uważali, że porozumienie nie obiecuje ani postępu, ani gospodarczej równowagi, lecz raczej powstanie nowej klasy zależnych, słabo opłacanych

33 A. Paredes *The Hammon and the Beans*, w: *Herencia: The Anthology of Hispanic Literature of the United States*, ed. N. Kanellos, Oxford University Press, New York 2002, s. 172.

34 R. Anaya *Heart of Aztlán*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1988, s. 25.

35 C. Fox *The Fence and the River: Cultural Politics at the U.S./Mexico Border*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, s. 19.

36 Tamże, s. 20.

pracowników zagranicznych fabryk i koncernów rolniczych. Krytycy porozumienia przewidzieli, czym w końcu się stanie: nową formą transnarodowego kapitalizmu, która urzeczywistnia się w wyzysku i zarządzaniu pracownikami i konsumentami poprzez podział pracy w skali globalnej. Jak ujęła to jedna z postaci, opisując, czym jest „blok gospodarczy” młodemu José, w Meksyku wolny handel jest „źródłem wszystkich problemów”<sup>37</sup>.

Pracujące ciało jest u Lavína ciałem cyborga, typowej postludzkiej hybrydy powstałej na przecięciu technologii i człowieczeństwa. Cyborg Lavína funkcjonuje jednak jako metafora, nie tylko symbol dehumanizacji, która towarzyszy zamianie człowieka w zgarbionego robotnika – żywej istoty w *bracero* – lecz także komentarz do niewidzialności meksykańskiej i rdzennej siły roboczej, tematu, który rozwinę bardziej szczegółowo w dalszej części artykułu. Prześledzenie funkcjonowania ciała cyborga w całym opowiadaniu pozwala zobaczyć, dlaczego akurat ta metafora jest tak przydatna do wyrażenia sprzeciwu wobec ekonomicznej (i technologicznej) hegemonii Północy, której ulegają rdzenni Meksykanie. Transnarodowa korporacja, dla której pracuje Fragoso, amerykańska „firma z branży rekreacyjnej”, zajmuje się produkcją wszczepianego urządzenia do rzeczywistości wirtualnej zwanego „Marzycielem” (*Dreamer*), które Lavín opisuje jako „spersonalizowany biokonektor” podłączany do podstawy czaszki i dostarczający odbiorcy wirtualnych fantazji konsumpcji i rekreacji<sup>38</sup>. Marzyciel, „najnowocześniejsza i najbardziej skomplikowana północnoamerykańska technologia, jaka kiedykolwiek powstała”, jest afirmacją powabu nowoczesności, którą meksykańskie kampanie informacyjne wspierające NAFTA obiecywały sceptykom. Jako ktoś śmiertelnie „uzależniony” od idei „postępu” Fragoso jest w ekonomicznym i fizycznym sensie zależny od Marzyciela, który powoli niszczy zarówno jego samego, jak i *fronterizos*, pośród których żyje<sup>39</sup>. Przyjąwszy rolę korporacyjnego królika doświadczalnego i dobrowolnie poświęciwszy swoje ciało do testów jakościowych każdego komputerowego czipa, Fragoso, od teraz cyborg, zdecydowanie przywołuje zdehumanizowany obraz pracownika maquiladory<sup>40</sup>. Lavín przypisuje tu kluczowe znaczenie metaforze cyborga przez dwojakie wykorzystanie pojęcia zależności: Fragoso jest uzależniony

37 G. Lavín *Reaching the Shore*, s. 227.

38 Tamże, s. 229.

39 Tamże, s. 227.

40 Tamże.

od czipa, który wyraźnie jawi się jako symbol amerykańskiego konsumpcjonizmu, i jednocześnie fizycznie z nim związany. Ciało cyborga możemy odczytywać za pomocą dwóch różnych ram konceptualnych. Po pierwsze, fakt, iż sam czip staje się częścią ciała Fragosa poprzez fizyczne podłączenie do jego mózgu, stanowi komentarz do wyobrażenia ciał pracowników maquiladory jako zmechanizowanych, przekształconych w przedmioty tworzące niemal jedność z maszynami, od których zależą finansowo i które produkują. Fragoso jest również śmiertelnie uzależniony od Marzyciela, a zatem także od American Dream. Przypisując Fargosowi śmiertelne uzależnienie od amerykańskiego produktu, Lavín wskazuje, że epidemia narkotykowa w regionie przygranicznym jest efektem obecności i wpływu neoliberalnej amerykańskiej gospodarki, a nie szalonej predyspozycji Meksykanów do środków odurzających i przestępczości.

Za pośrednictwem Fragosa Lavín obsadza futurystycznego cyborga w roli skolonizowanego podmiotu, którego pracę amerykański kapitalizm wykorzystuje kosztem jego człowieczeństwa. Skolonizowany cyborg Lavína wyraźnie odbiega od bardziej utopijnej wizji Donny Haraway, w której cyborg obala „informatykę dominacji” – nową formę władzy, którą odczytuję jako zdecentralizowany transnarodowy kapitalizm zastępujący „stare i wygodne hierarchie” panujące w kolonializmie<sup>41</sup>. Stwierdzenie Haraway, że wszyscy jesteśmy cyborgami, okazało się tak problematyczne, że badaczka sama zrewidowała je, chcąc „z większą ostrożnością zaznaczyć, że [cyborgi] są pozycją podmiotu dla ludzi w niektórych regionach transnarodowych systemów produkcji”<sup>42</sup>. Jednym z takich regionów jest według mnie hiperzurbanizowane miasto przygraniczne końca XX wieku, gdzie imperatywy międzynarodowego kapitalizmu i globalizacji wytworzyły nową, zmechanizowaną siłę roboczą, która, choć ogromna, pozostaje w większości niewidzialna dla konsumentów najbardziej korzystających z jej produkcji. Wprawdzie praca cyborgów zaczyna się jako wytwór science fiction, ale w narracji pogranicza staje się nacechowanym politycznie symbolem realnych praktyk pracowniczych w erze późnego kapitalizmu.

Marzyciel Lavína przywołuje na myśl współczesne technologie mediów wizualnych i marketingu, których jest pełno w pozostałej części opowiadania.

41 D. Haraway *Manifest cyborgów*, przeł. S. Królak i E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003nr 1, s. 63-64.

42 D. Haraway *Cyborgs at Large: Interview with Donna Haraway*, w: *Technoculture*, ed. C. Penley, A. Ross, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, s. 12-13.

Jak sugeruje nazwa, maszyna jest wirtualnym produktem imperium, umożliwiającym realizację prywatnych fantazji konsumpcyjnych – marzeń, które w tym przypadku dotyczą możliwości ucieczki od warunków pracy w fabryce. Ponieważ jednak oferuje jedynie iluzję konsumpcji, podkreśla ciekawą pozycję Fragosa, a mianowicie to, że bohater znajduje się zarówno w obrębie światowego rynku, jak i jest z niego wyalienowany. W narracji Lavína próżno szukać bezkrytycznych pojęć, takich jak hybrydowość czy przygraniczna tożsamość. Ich miejsce zajmuje obraz pogranicza jako strefy mnożących się granic i sztywnych hierarchii socjoekonomicznych. Lavín przedstawia pogranicze jako obszar, gdzie kolonialne relacje władzy materializują się w przedmiotach, które umacniają różnice między narodami (produkty eksportowane przez USA vs. „gówniany import”). Dzięki temu zestawieniu Lavín może skomentować paradoksalne współistnienie porowatości granicy wynikające z wolnego handlu oraz sztywne utrzymywanie odrębności narodowej w samych przygranicznych społecznościach<sup>43</sup>.

*Reaching the Shore* proponuje aktualną i wyraźną krytykę współczesnej hegemonii kapitalizmu w epoce wolnego handlu<sup>44</sup>. Jednak choć tekst z ostrożnością spogląda w przyszłość, głęboko angażuje się w opowiedzenie na nowo kolonialnej historii pogranicza. Na przykład na początku opowiadania Lavín przywołuje postać Juana Cortiny, XIX-wiecznego meksykańskiego buntownika z Tamaulipas, który w latach 1859–1861 przeprowadził dwa słynne ataki na Strażników Teksasu. Cortina, ikona podklasy mieszkającej wzdłuż rzeki Rio Grande, symbolizował rewolucyjnego ducha rdzennych *fronterizos*, broniąc prawa meksykańskich mieszkańców Teksasu (*tejanas*) do ziemi po aneksji Meksyku przez Stany Zjednoczone w 1848 roku. Gdy Fragoso wraz z innymi robotnikami weszli do „na wpuł opuszczonego baru” tuż obok terenu fabryki,

Kasjer skierował pilota w stronę ściany i dźwięk dużego telewizora rozniósł się po sali. Mężczyźni odwrócili się w jego stronę z gwizdami, krzykami i pogrozkami, musiał więc zmienić kanał. Wołali, że mają dość oglądania świątecznych filmów [...], wrzawa utrzymywała się, gdy na ekranie pojawiały się kolejne kanały. Twarz i głos Judith wypełniły salę

43 Wyjątkowo wnikliwą analizę utrzymywania się nacjonalizmów w cyberpunku, gatunku znanym z transnarodowej scenarii, przedstawia Foster, omawiając „nacjonalizmy franczyzowe”; zob. tegoż *The Souls of Cyberfolk*, s. 203–228.

44 Jeśli chodzi o bardziej ogólne omówienie marksistowskich impulsów ideologicznych w latyno-amerykańskim SF, zob. A. Bell, Y. Molina-Gavilán *Introduction* w: *Cosmos Latinos*, s. 13–15.

balladą o Juanie Cortinie.<sup>45</sup>

Na pograniczu ta konkretna ballada (*corrido*) była i do pewnego stopnia nadal jest wyrazem siły i sprzeciwu rdzennej ludności. Wpisując się w konwencję gatunku, który ceni wspólnotę bardziej niż indywidualność, *corrido* opowiada o postaci nazwanej przez América Paradesa „człowiekiem spod Granicy”, heroicznie mierzącej się z dominacją ludności Anglo<sup>46</sup>. Nawiązanie Lavína do *Ballady o Juanie Cortinie* ma więc znaczenie historyczne: jako „najstarszy znany bohater nadgranicznej *corrido*”<sup>47</sup> Juan Cortina nawiedza teren maquiladorów, wskazując na czasowe zderzenie neokolonialnej teraźniejszości i kolonialnej przeszłości.

Poprzez złączenie XIX-wiecznej historii pogranicza z XXI-wiecznymi maquiladorami – przemysłem, który stanowi „serce gułagu globalizacji”<sup>48</sup> – Lavín podkreśla, że współczesne formy dominacji na terenie pogranicza są w rzeczywistości logicznym przedłużeniem kolonialnej dominacji i wyzysku. Innymi słowy, choć opowieść dzieje się w niedalekiej przyszłości, jej skala jest zdecydowanie historyczna, jako że na nowo przedstawia historyczną narrację dotyczącą „porządku gospodarczego zorientowanego na konsumenta”, która dominuje w politycznym, kulturowym i gospodarczym krajobrazie regionu przygranicznego od końca XIX wieku<sup>49</sup>. Nowe technologie informacyjne i transportowe, w zestawieniu z ogromnym wzrostem zagranicznych inwestycji kapitałowych, przekształciły miejsce, które niegdyś było krainą niedostatku, w „kraj potrzeb”, gdzie przemysłowa produkcja marzeń i nowych „potrzeb” konsumentów poprzedza rzeczywistą nadmiarową produkcję towarów, zmieniając kiedyś jałową ziemię w przestrzeń wściekłej konsumpcji i produkcji taniej siły roboczej. Dla Lavína narracja o kontroli naturalnego i ludzkiego środowiska pogranicza przez neoliberalną hegemonię nie ogranicza się do wydarzeń końca XX wieku. Jest raczej częścią szerszego kontinuum historycznego i długotrwałych relacji kolonialnych między Północą a Południem, które jednocześnie na nowo opisuje i kontestuje poprzez

45 G. Lavín *Reaching the Shore*, s. 226.

46 A. Paredes *With His Pistol in His Hands: A Border Ballad and Its Hero*, wyd. XI, University of Texas Press, Austin 1998, s. 34.

47 Tamże, s. 140.

48 T. Brennan *The Empire's New Clothes*, „Critical Inquiry” 2003 no. 2, s. 338.

49 A. McCrossen *Land of Necessity: Consumer Culture in the United States-Mexico Borderlands*, Duke University Press, Durham, NC 2009, s. 24.

wyobrażenie nowych form „pracy cyborgów”, które wydają się w niepokojącym stopniu skazane na powtórzenie historii, jeśli nie dojdzie do trwałej interwencji politycznej<sup>50</sup>.

Połączenie historii i przyszłości jest być może najbardziej widoczne w sposobie, w jaki Lavín traktuje geografię i krajobraz. Zurbanizowane i naturalne środowisko Reynosa skrywa społeczność całkowicie wyniszczoną przez gwałtowną urbanizację i wdzierające się do miasta zagraniczne inwestycje. Są to warunki charakterystyczne dla nadgranicznego „miasta horyzontalnego”, które Fernando Romero opisuje jako miasto rozrastające się „na zewnątrz” i „przytłoczone przez slumsy ze względu na gwałtowną migrację ze wsi”<sup>51</sup>. Ten horyzontalny rozrost miasta przynosi jednak również olbrzymią głębię, a mianowicie stracone i zapomniane historie kolonialnego panowania i wyzysku, które nieustannie nawiedzają niedaleką przyszłość Lavína, stanowiącą także zdefamiaryzowaną teraźniejszość czytelniczki. Płynąca przez to miasto przyszłości „niegdyś wspaniała” rzeka Rio Bravo, która wyznacza granicę między USA a Meksykiem, teraz przypomina bardziej „szkielet dinozaura”, ledwo żywe „porzucone” ciało<sup>52</sup>. Miasto, które kiedyś było dobrze prosperującym organizmem, teraz „znaczą bliźniami” i przywodzi na myśl „zygzak arterii”<sup>53</sup>. Zurbanizowany i naturalny krajobraz pogranicza domaga się odczytania zarówno w perspektywie futurystycznej, jak i historycznej. Przedstawiony z punktu widzenia przyszłości, stale oznacza „niegdyś wspaniałą” przeszłość, która, choć „wyginęła jak dinozaury”, pozostaje obecna w umysłach *fronterizos*. Przypominając określenie Anzaldúi, która nazwała granicę „otwartą raną” [*una herida abierta*], Lavín odsyła czytelników do Normy Klahn z jej obrazem „miejsca zbrodni”, to znaczy przemocy kolonialnej na granicy między USA a Meksykiem. W ten sposób na nowo definiuje skolonizowany teren jako obszar przeszłych, teraźniejszych i potencjalnie także przyszłych konfliktów<sup>54</sup>.

Trzy lata po uchwaleniu NAFTA analizę dehumanizujących efektów „pracy cyborgów” kontynuował amerykański filmowiec Alex Rivera, który poruszył

50 J. M. González Aztlán @ *Fifty*, s. 176.

51 F. Romero *Hyperborder*, s. 271.

52 G. Lavín *Reaching the Shore*, s. 228.

53 Tamże.

54 N. Klahn *Literary (Re)Mappings*, w: *Chicana Feminisms: A Critical Reader*, ed. G.F. Arredondo, A. Hurtado, N. Klahn, O. Nájera-Ramírez, P. Zavella, Duke University Press, Durham, NC 2003, s. 119.

ten temat w kolejnej narracji science fiction. W krótkometrażowym dziele *Why Cybraceros?* (1997) Rivera skleja materiały zaczerpnięte z filmu propagandowego z lat 40., wyprodukowanego przez California Grower's Association (Kalifornijskie Stowarzyszenie Hodowców), promującego utworzony dla pracowników sezonowych programu Bracero (1942-1964). Tak jak oryginał (zatytułowany *Why Braceros?*) ten fikcyjny film propagandowy wychwala dogodność taniej, abstrakcyjnej meksykańskiej siły roboczej. Określenie *cybraceros* odnosi się do meksykańskich *braceros*, którzy pracują dla amerykańskich pracodawców w cyberprzestrzeni w sposób wydajny i, co ważne, niewidoczny. Jak wyjaśnia niepokojąco wręcz radosny głos narratorki:

Dzięki programowi Cybracero praca na amerykańskich farmach będzie wykonywana na amerykańskiej ziemi, ale żaden meksykański pracownik nie będzie musiał opuszczać Meksyku. Jedynie praca wykonywana przez Meksykanów przekroczy granicę – meksykańscy pracownicy nie będą musieli tego robić. Brzmi jak coś niemożliwego? Szybkie łącza internetowe [...] zapewnią bezpośrednie połączenie amerykańskich farm i meksykańskich pracowników, dzięki czemu ci ostatni będą mogli kontrolować pracujące na farmie roboty, zwane cybracero, nie ruszając się ze swojej wioski. [...] Pracownik będzie musiał tylko kliknąć myszką. Amerykański farmer zyska pracę bez obecności pracownika. [...] Po hiszpańsku *cybracero* oznacza kogoś, kto za pomocą rąk obsługuje komputer. Dla Amerykanów to pracownik, który nie będzie chciał zostać obywatelem USA. To zaś oznacza produkty wysokiej jakości wytworzone niewielkim nakładem finansowym i społecznym dla Ciebie, amerykańskiego konsumenta.

Rivera wykorzystuje metaforę cyborga do gry historyczną postacią *bracero*, opisaną przez Ernesta Galarzę w latach 60. XX wieku jako „prototyp wyrobnika przyszłości”, „służebnego cudzoziemca”, który stanowi „niemal doskonały model człowieka ekonomicznego, «czynnik produkcji» pozbawiony politycznych i społecznych atrybutów, które liberalna demokracja w teorii przyznaje wszystkim istotom ludzkim”<sup>55</sup>. Innymi słowy metafory science fiction i obrazy cyborga oraz cyberprzestrzeni służą Riverze do skomentowania tego, w jaki sposób „prawdziwe” praktyki pracownicze na granicy między USA i Meksykiem wykorzystuje się jako ćwiczenia z dehumanizacji i wyzysku. Samo słowo

55 E. Galarza *Merchants of Labor: The Mexican Bracero Story, an Account of the Managed Migration of Mexican Farm Workers in California, 1942-1960*, McNally and Loftin, New York 1972, s. 16.



*cybracero* zapowiada, że w przyszłości praca w rejonie pogranicza będzie czymś w rodzaju „pracy cyborgów” (zdehumanizowana i niewidoczna), jednocześnie odwołując się do historii pracy migrantów, a zwłaszcza praktyk z połowy ubiegłego wieku, które zainicjowały gwałtowną industrializację pogranicza.

Rivera rozwinął metaforę *cybracero* w swoim pełnometrażowym debiucie *Sleep Dealer* (2008), cyberpunkowej dystopii, przenoszącej życie na zurbanizowanym pograniczu między USA a Meksykiem w niedaleką przyszłość, w której większość rdzennej populacji Meksyku, niegdyś kontrolującej ponad 80 procent jego naturalnych zasobów, żyje w skrajnej nędzy. Podobnie jak Lavín, Rivera jest szczególnie zainteresowany północą Meksyku. Akcja filmu rozgrywa się w Tijuanie, rozrośniętej nadgranicznej metropolii, którą film obsadza w roli „Miasta Przyszłości”, ale która stanowi również zdefamiliaryzowaną wersję warunków panujących współcześnie w tej i innych hiperurbanizowanych strefach miejskich w północnym Meksyku. Głównym bohaterem *Sleep Dealer* jest Memo, młody Meksykanin z wiejskiego interioru (a konkretnie z małego miasteczka Santa Ana), który marzy, żeby wyemigrować do miasta na północy (Tijuana), gdzie, jak wierzy, czeka na niego egalitarne globalne społeczeństwo. W odróżnieniu od swojego brata i ojca, przywiązanych do rodzinnej ziemi, Memo uważa Santa Anę za „pułapkę”, z której musi uciec (co w końcu mu się udaje). Pierwszy kwadrans filmu bohater spędza w większości samotnie w swoim pokoju, majsterkując przy starych odbiornikach radiowych i próbując skontaktować się z mieszkańcami Tijuany, która wydaje się obiecywać wolność, postęp i dobrobyt. Część filmu, która rozgrywa się w Santa Anie, kończy zamordowanie ojca Memo, omyłkowo wziętego za „aquaterrorystę” – przyszły odpowiednik ekoaktywisty.

Po śmierci ojca Memo migruje na północ w poszukiwaniu pracy, żeby wesprzeć borykającą się z problemami finansowymi rodzinę, której *milpa* (mała farma) nie jest już w stanie konkurować z wielkim agrobiznesem rządzącym meksykańską gospodarką. Memo szybko znajduje zatrudnienie w Cyberteku, jednej z wielu wyzyskujących robotników firm zajmujących się rzeczywistością wirtualną, których pełno w Tijuanie (i, jak sugeruje film, także w innych metropoliach północnego Meksyku). Cybertek należy do anonimowej (i złowieszczej) międzynarodowej korporacji, która pochłania i wykorzystuje tysiące meksykańskich robotników z interioru. Pracownicy nadają tym wirtualnym maquiladorom miano „fabryk snu”, ponieważ praca fizyczna jest tam tak męcząca, że często prowadzi w końcu do ślepoty i niekiedy też do śmierci. By zostać *cybracero*, Memo pozwala sobie chirurgicznie wszczepić kilka tak

zwanych węzłów. Rivera dowcipnie porównuje cały proceder do operacji plastycznych, czym metaforycznie łączy pracujące ciała z ciałami wykorzystywanymi do czerpania przyjemności seksualnej (choćby w ramach handlu ludźmi). Węzły pozwalają Memo kierować robotami po drugiej stronie granicy za pomocą gestów. Dzięki nim może „podłączyć swój system nerwowy do innego systemu, jakim jest światowa gospodarka” – jawne nawiązanie do szerszego kontekstu politycznego: obecności międzynarodowego kapitalizmu w życiu codziennym pracowników ze społeczności *fronterizo*, których utrzymanie z jednej strony zależy od nowej, globalnej (międzynarodowej) ekonomii, a z drugiej ich od niej alienuje.

Memo szybko orientuje się, że tak zwane miasto przyszłości jest w istocie raczej reliktem kolonialnej przeszłości. Innymi słowy, jest to nie tyle przestrzeń możliwości i innowacji, ile odrażająca strefa styku, w której obowiązują etniczne i ekonomiczne hierarchie, napięcia i niepokoje. Marzenia Memo o postępie i przyszłości – które symbolizuje jego miłość do technologii pokazana we wcześniejszych sekwencjach filmu – zostają gwałtownie stłamszone, gdy bohater zdaje sobie sprawę, że „przyszłość”, którą sobie wyobrażał, jest nie tylko ekonomicznie i geograficznie poza jego zasięgiem (materialna granica to w filmie strefa silnie zmilitaryzowana), ale też jakiegokolwiek jej manifestacje są możliwe jedynie dzięki wykorzystaniu wymierającej rdzennej klasy pracującej – ludzi takich jak jego ojciec. Śmierć ojca i codziennie napotykanie niesprawiedliwości sprawiają, że Memo postanawia zostać w mieście i połączyć siły z Luz, cyberpisarką o postępowych poglądach politycznych, która też korzysta z „węzłów”, by łączyć się z przestrzenią wirtualną, ale jedynie w celu obnażenia krzywd, które spadają na znikające rdzenne społeczności Meksyku. Wykorzystując cyberprzestrzeń do politycznego aktywizmu, Luz i Memo niejako zawłaszczają technologie informacyjne maquilador przez zmianę ich zastosowania. Ich celem jest walka z neoliberalną hegemonią ekonomiczną i wyzyskiem robotników na terenach pogranicza. Bohaterowie filmu walczą o prawo do ziemi rdzennych *campesinos*, których globalizacja dotknęła najmocniej. Dwójka aktywistów konfrontuje się z przyszłością, oddając cześć swoim poprzednikom, symbolizowanym przez postać zmarłego ojca Mema, a ich pragnieniem jest odtworzenie egalitarnego stosunku do ziemi, które reprezentowały wcześniejsze pokolenia. Jak Memo ujmuje to w ostatniej scenie filmu, postanawiają „walczyć o przyszłość p r z e s z ł o ś c i ą”. Science fiction pogranicza raz jeszcze zderza tutaj kolonialną przeszłość z neoliberalną teraźniejszością i otwarcie

wzywa do budowania przyszłości na wzór historii, którą wymogi późnego kapitalizmu niemal całkowicie wymazały.

Jak widzieliśmy to już u Lavína, *Sleep Dealer* Rivery namawia widzów, by do zrozumienia przyszłości wykorzystali własną kolonialną przeszłość: zachęca ich, żeby osadzony w niedalekiej przyszłości dystopijny scenariusz czytali w perspektywie długiej historii walki o władzę między kapitałem z Północy a rdzennym oporem. Tak jak XIX-wieczny rewolucyjny duch Juana Cortiny nawiedzał dystopię Lavína, tak też Rivera wplata w swój obraz przyszłości stłamszone kolonialne historie. Tę grę ramami czasowymi wyjątkowo dobrze widać w sposobie ukazania Majańskiej Armii Wyzwolenia Wody (Mayan Army of Water Liberation), paramilitarnej grupie ekoaktywistów, którzy reprezentują w filmie kontrnarrację wobec hegemonii kapitalizmu. W jednym znamienym momencie Rivera odwołuje się do zamieszek EZLN z 1994 roku, które były bezpośrednią odpowiedzią na przyjęcie NAFTA<sup>56</sup>.

Odbiorcy tego obrazu nie są w stanie w pełni dostrzec jego ikonicznej siły bez odniesienia do zamieszek wywołanych w 1994 roku przez EZLN w proteście przeciwko NAFTA. Rivera zatem w sekundę nadaje mu znaczenie jednocześnie futurystycznej wizji i historycznego nawiązania, raz jeszcze wskazując, że po NAFTA dystopie rozgrywane się na pograniczu stanowią rodzaj „historii przyszłości”, która zmusza czytelników/widzów do odczytania przyszłości przez pryzmat historycznej obecności kolonialnej przeszłości. Ponadto nawiązanie do EZLN jest gestem w stronę możliwości sformułowania alternatywnego dyskursu i rdzennego oporu. Tak jak obraz Rivery sam w sobie wykorzystuje technologie filmowe do wyrażenia niepokoju związanego z imperialną władzą, tak też EZLN – i właściwie także MAWW – wykorzystywała nowe technologie (komunikaty internetowe), by robić to, co robiło wiele bohaterek i bohaterów dystopijnych tekstów. Począwszy od sekretnych nagrań na kasetach Offred w *Opowieści podręcznej* (1985) Margaret Atwood, aż po wywrotowe dzienniki Lauren Olaminy w *Przypowieści o siewcy* (1993) Octavii E. Butler, bohaterki i bohaterowie dystopijnych narracji zawłaszczali język swoich ciemniejszych (w wymiarze prawdziwie technologicznym), by

56 Zapatystowska Armia Wyzwolenia Narodowego [*Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, EZLN] to lewicowa organizacja rewolucyjna z siedzibą w Chiapas, najbardziej wysuniętym na południe stanie Meksyku. Jest pokojowym głosem ruchu antyglobalistycznego, który działa na rzecz równości, a także broni praw człowieka i prawa rdzennej ludności interioru Meksyku do ziemi (przyp. tłum.).

„odzyskać zdolność sięgania po [...] alternatywną prawdę przeszłości i przeciwstawiania się hegemonicznej władzy”<sup>57</sup>.

Krótko po premierze *Sleep Dealer*, i być może pod wpływem filmu, badaczki Chicana Rosaura Sanchez i Beatrice Pita, wspólnie z artystą wizualnym Mariem A. Chaconem, opublikowały powieść *Lunar Braceros: 2125-2148*, również osadzoną w przyszłości (niekoniecznie bliskiej, choć z pewnością też nie dalekiej) i skupioną na technologiach informacyjnych oraz obawie przed hegemonią globalnego kapitalizmu. *Lunar Braceros* – podobnie jak wcześniejsze dzieła Lavína i Rivery – jest bez wątpienia narracją dotyczącą pogranicza. Obejmuje historie migracji, pracy i przetrwania w regionie przygranicznym między USA a Meksykiem. Mierzy się również z problemami związanymi z pracą rdzennej ludności i hegemoniczną władzą dzierżoną przez białych (a właściwie ludność Anglo), którzy czerpią z tej pracy korzyść. Tekst podkreśla rolę, jaką odgrywa pamiętanie o historii kolonialnej w procesie wyobrażania sobie przyszłości. Mówiąc wprost, *Lunar Braceros* przedstawia przyszłość wyzysku pracowniczego w regionie przygranicznym, jednocześnie na nowo opowiadając głębszą historię kolonializmu.

Narracja jest prowadzona w formie listów i maili, które wymieniają głównie matka (Lydia) z synem (Pedro). Akcja skupia się na grupie siedmiu pracowników fizycznych – wszystkich niebiałych, w większości Chicano/a – którym zlecono brudną robotę na Księżycu. Pod koniec XXI wieku Księżyc stał się czymś w rodzaju pozaziemskiego wysypiska śmieci, gdzie składuje się nadmiarowe toksyczne odpady z Ziemi, co Lydia zwięźle określa jako „nowe rozwiązanie kapitalistycznego problemu z przestrzenią”<sup>58</sup>. Międzynarodowe korporacje hi-tech, energetyczne i farmaceutyczne założyły wysypiska na Księżycu w celu „stymulacji inwestycji kapitałowych”. Proces ten wygenerował z kolei zapotrzebowanie na technorobotników – „pracowników kontraktowych o niskich kwalifikacjach” – w tym „mało znaczących księżycowych *bracero*” i „*teco*”, wokół których koncentruje się akcja powieści<sup>59</sup>. Księżyc początkowo symbolizuje możliwości, upragnione wytchnienie od harówki towarzyszącej życiu w *barrio* w XXI wieku. W nadziei, że ich wynagrodzenie zostanie przesłane na Ziemię i wspomże borykające się z problemami finansowymi rodziny, siedmioosobowa załoga zgadza się na

57 T. Moylan *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Westview, Boulder, CO 2000, s. 149.

58 R. Sanchez, B. Pita *Lunar Braceros: 2125-2148*, Calaca, National City, CA 2009, s. 59.

59 Tamże, s. 15.

podpisanie czteroletniego kontraktu, który wymaga od jej członków głównie pracy fizycznej, często wykonywanej w pozycji pochylonej. Jak Lydia wyjaśnia Pedrowi: „Mielibyśmy przejebane na Ziemi tak samo jak na Księżycu, bez znaczenia. To samo gównu, tylko miejsce inne”<sup>60</sup>. Siedmioro bohaterów wkrótce odkrywa, że brygady, które pracowały przed nimi – i które właściwie mieli zastąpić – zostały stracone w trybie doraźnym, a ich pensje nigdy nie trafiły na Ziemię. Postanawiają więc starannie zaplanować ucieczkę na Ziemię, gdzie wspólnie ze „Światową Komisją Praw Człowieka” chcą „upowszechnić informacje o masakrze górników i *braceros*”<sup>61</sup>. Podobnie jak we wcześniej analizowanych dziełach opowieść *Lunar Braceros* przechodzi od uznania (pracowniczego wyzysku) do oporu. Jest to narracja o ruchu w obu znaczeniach tego słowa: o ruchu, który towarzyszy migracji za pracę, o r a z o ruchu stojącym za politycznym aktywizmem.

Jak w wielu osadzonych w bliskiej przyszłości powieściach cyberpunkowych, tradycyjne państwa narodowe ustąpiły miejsca kontroli hegemonicznych korporacji. Pomimo tytułu powieści większość akcji *Lunar Braceros* rozgrywa się na Ziemi, w „Kali-Teksasie”, „nowym państwie narodowym”, które powstało w 2070 roku po „upadku Stanów Zjednoczonych w formie, w jakiej dotychczas były znane”<sup>62</sup>. W skład tego państwa, utworzonego na terenach „USA, Kanady i Meksyku” i obejmującego e „autonomiczne regiony gospodarczo zależne od hegemonicznej władzy”<sup>63</sup>, wchodzi „kilka północnych stanów Meksyku” i „byłe stany południowego zachodu USA”, a więc region dzisiejszego pogranicza<sup>64</sup>. Nowoczesne formy władzy państwowej zastąpiła transnarodowa władza korporacji. Światem rządzi coś, co Lydia nazywa „Nowym Imperialnym Porządkiem” – nowa forma globalnej dominacji, która działa wyłącznie poprzez gospodarczą hegemonię międzynarodowych firm<sup>65</sup>. Stworzony z „dziesięciu dominujących międzynarodowych konsorcjów” NIP, który „praktycznie dyktował wszystkie warunki”, „kontrolował wszystko, co miało jakikolwiek związek z transferem

60 Tamże, s. 19.

61 Tamże, s. 111.

62 Tamże, s. 11.

63 Tamże, s. 12.

64 Tamże, s. 6.

65 „NIP” Pity i Sanchez przywołuje na myśl „Wielką Przemianę” Guillermo Gómeza-Peñii we *Friendly Cannibals*, cyberpunkowej noweli z 1997 roku, która porusza między innymi temat zniknięcia granic państw narodowych po NAFTA.

technologii, informatyką i wszelkimi postaciami generowania energii, włączając w to biopaliwa, energię jądrową i inne jej rodzaje”<sup>66</sup>.

Dzięki zainteresowaniu technologiami informacyjnymi i krytycznej ocenie międzynarodowego kapitalizmu *Lunar Braceros* trzyma się blisko konwencji cyberpunku, z jedną istotną różnicą wynikającą z uwagi, którą poświęca u r a s o w i o n y m formom władzy i praktykom pracowniczym w bliskiej (dystopijnej) przyszłości. Ogromna większość niebiałych obywateli USA mieszka w miejscach określonych w powieści jako „rezerwy” – publiczne przestrzenie wyznaczone przez NIP w celu „pozbycia się z ulic osób bezdomnych i bezrobotnych”<sup>67</sup>. Lydia wyjaśnia Pedrowi, że „państwo stworzyło wewnętrzne tereny kolonialne”, by powstrzymać i poddać kontroli gwałtownie rosnącą „nadmiarową, zbędną populację”<sup>68</sup>. Gdy tylko trafia ona do „rezu”, staje się przede wszystkim „kontrolowaną siłą roboczą, przypominającą króliki doświadczalne w laboratorium, nadzorowanym społeczeństwem przydatnym państwu, i może być „wykorzystana w wielu dziedzinach zgodnie z potrzebami, decyzjami i interesami korporacji zarządzających rezerwatami”<sup>69</sup>. Sanchez i Pita odnoszą się tutaj jednocześnie do kolonialnej przeszłości (podboju rdzennych Amerykanów) i spoglądają w stronę skonstruowanej przez siebie w gruncie rzeczy neokolonialnej przyszłości („rezu”).

Bez względu na to, jak futurystyczna wydaje się powieść, nie da się jej zrozumieć poza kontekstem społecznym i politycznym, w szczególności historycznych praktyk wyzysku rdzennej ludności na pograniczu między USA a Meksykiem. Jak mówi Lydia, tereny wykopaliskowe na Księżycu „okazały się powtórką ziemskiej historii”<sup>70</sup>. Zostały nawet opisane jako wzorowane na „kopalniach w Arizonie na pustyni Sonora”<sup>71</sup>. By w pełni docenić i zrozumieć polityczną krytykę, którą uprawia powieść, czytelnicy powinni znać historię wydobycia uranu na pustyni Sonora. Wiedza historyczna umożliwia spekulacje dotyczące przyszłości, jako że *Lunar Braceros* – podobnie jak *Sleep Dealer* i *Reaching the Shore* – przedstawia „przyszłość, która ma swoją przeszłość”. W istocie samo pojęcie „księżycowego bracero” odnosi się do przyszłości wyzysku pracowniczego (podróż na Księżyc)

66 R. Sanchez, B. Pita *Lunar Braceros*, s. 7, 23.

67 Tamże, s. 13.

68 Tamże, s. 14.

69 Tamże, s. 14-15.

70 Tamże, s. 59.

71 Tamże, s. 6.

i jednocześnie do realnej historii pracy migrantów w warunkach kapitalizmu, w szczególności do programu Bracero, który był częścią szerszego projektu industrializacji granicy w połowie XX wieku.

*Lunar Braceros* na dwa różne sposoby zajmuje się wydobywaniem. Po pierwsze, powieść opowiada o ekspedycjach wydobywczych na Księżyc. Po drugie, i być może co ciekawsze, sama jest historycznym i kulturowym przedsięwzięciem wydobywczym, jako że listy i maile Lydii (a zatem również projekt Pity i Sanchez) niejako odkopują historię pogranicza, uwidoczniając niewidzialne ręce kapitalizmu i poddając je krytyce i szczegółowej analizie. Lydia jest oddana pamięci kulturowej, aktywnie działając wbrew rządowemu projektowi „korygowania relacji historycznych, nieprzychylnych wobec władz Kali-Teksasu”<sup>72</sup>. Opowiadając własną historię swojemu synowi, w ramach struktury, która wyznacza narracyjną trajektorię *Lunar Braceros*, Lydia przynosi „nadzieję, że pewnego dnia to, co kiedyś zostało wymazane, znów stanie się dostępne i aktualne”<sup>73</sup>. Należy jednak wziąć pod uwagę, że jest to przyszłość, która musi pamiętać o swojej przeszłości – powieść przedstawia nie tylko okres, o którym wspomina tytuł (2125-2148), ale co ważniejsze, także lata wcześniejsze (od roku 2000). Innymi słowy, większość powieści opowiada o wyobrażonej przeszłości: jest historią przyszłości. Obejmując dziedziny takie, jak astronomia, fizyka i oczywiście transnarodowy kapitalizm, lekcje historii udzielane przez Lydię synowi śledzą nie tylko ścieżkę rozwoju globalnej hegemonii kapitalizmu, ale także oporu stawianego w powieściowej przeszłości (a naszej przyszłości). *Lunar Braceros*, choć pozornie rozgrywa się w przyszłości, stanowi więc narrację o stuleciach kolonialnej „historii” (historii przyszłości, która jest jednak narracją historyczną), jednocześnie wskazując, dość otwarcie, jak ważne jest spojrzenie z perspektywy historycznej w sensie bardziej ogólnym. Jak podkreśla Lydia w swoim dzienniku, pisząc o wartości opowiadania synowi własnej historii: „Być może całe to opowiadanie, pisanie, wspomnianie ludzi przez pamięć, dialogi i sceny, wszystko to będzie miało sens dla Pedra], bez względu na to jak bardzo jest fragmentaryczne”<sup>74</sup>.

Wraz ze stanowczą krytyką międzynarodowego kapitalizmu i towarzyszących mu form wyzysku pracowników oraz rdzennej ludności Meksyku science

72 Tamże, s. 38.

73 Tamże, s. 39.

74 Tamże, s. 58.

fiction wyprodukowane na pograniczu po uchwaleniu NAFTA stanowi, jak sugerowałam wyżej, interwencję w klasyczną formę cyberpunku. Podgatunek SF, który sam w sobie jest z definicji politycznie zaangażowany, narodził się w latach 80., przede wszystkim wraz z publikacją powieści *Neuromancer* (1984) Williama Gibsona, w odpowiedzi na międzynarodowy kapitalizm korporacyjny i technologie komputerowe, które umożliwiły jego powstanie. Podgatunek ten natychmiast został uznany za fundamentalny przykład literackiego odbicia dwóch „historycznych oryginalności” samego późnego kapitalizmu: „technologii cybernetycznej” i „dynamiki globalizacji”<sup>75</sup>. Dla Fredrica Jamesona podstawowe warunki życia w ponowoczesności dotyczyły kwestii braku zakorzenienia, a zwłaszcza niezdolności ponowoczesnego podmiotu do odnalezienia, usytuowania i zorganizowania siebie i swoich relacji z innymi wewnątrz zawilej sieci nowego, wysoce od tej sieci zależnego porządku światowego. Pozbawiony zakotwiczenia, zagubiony i zdezorientowany ponowoczesny podmiot z krajów Pierwszego Świata nie potrafi określić swojej relatywnej pozycji na mapie systemu międzynarodowego kapitalizmu. Z tego powodu potrzebuje pewnego rodzaju kartograficznej biegłości, „estetyki mapowania poznawczego”, która według Jamesona „obdarza” go nową, „zwiększoną świadomością miejsca w globalnym systemie”<sup>76</sup>. Ponadto Jameson otwarcie powołuje się na cyberpunk jako jedną z możliwych estetyk, nazywając go nawet „największym literackim wyrazem jeśli nie postmodernizmu, to samego późnego kapitalizmu”<sup>77</sup>. Choć zdecydowanie warto odnotować, że cyberpunk padł też ofiarą oskarżeń o uprzywilejowywanie białej, męskiej i imperialistycznej dominanty kulturowej, podgatunek ten w większości zadziałał jako efektywny bodziec obnażający ekologiczne, ekonomiczne i egzystencjalne następstwa globalnej dominacji międzynarodowego kapitalizmu i towarzyszących mu technologii informacyjnych<sup>78</sup>. Jak stwierdził Tom Foster, cyberpunk późnych lat 80. i wczesnych lat 90.

---

75 F. Jameson *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, New York 2005, s. 215.

76 F. Jameson *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC 1990, s. 54.

77 Tamże, s. 419.

78 Ostrą i przekonującą krytykę napięć i niepokojów rasowych w cyberpunku można znaleźć w: A. Ross *Strange Weather: Culture, Science, and Technology in the Age of Limits*, Verso, London 1991, s. 137-169, a także w: L. Lowe *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*, Duke University Press, Durham, NC 1996, s. 84-86.



dostarcza „znaczącego zestawu narzędzi krytycznych, archiwum”, którego ponowoczesna technokultura cały czas potrzebuje<sup>79</sup>.

W formułowaniu teorii dotyczącej związku literatury pogranicza i cyberpunka pomocne może być zwrócenie się w stronę krytycznych badań feministki Chicana Cheli Sandoval, która przekonująco argumentowała, że istnieje bliskie powinowactwo między motywami cyberpunkowymi a doświadczeniem życiowym rdzennych kultur obu Ameryk. Zasadniczo korygując koncepcję Jamesona, że postmodernizm stanowi schizofreniczną odpowiedź na globalizację i powstające technologie informacyjne, Sandoval twierdzi, że ten na pozór nowy lęk mieszkańców Pierwszego Świata związany z miejscem i podmiotowością, ma tak naprawdę pierwowzór w doświadczeniach ludów skolonizowanych. Dla Sandoval, schizofreniczna kondycja ponowoczesna to nic nowego – wyrasta z historii „podbitych i skolonizowanych mieszkańców Zachodu”<sup>80</sup>. Pochodzący z Pierwszego Świata podmiot zamieszkuje „psychiczny teren” „historycznie umiejscowiony poza centrum”: skolonizowane podmioty przez wieki zdążyły się nauczyć, jak w nim przetrwać i jak sobie z nim radzić<sup>81</sup>. Pracownicy-migranci – „zaledwie ręce oderwane od rozumu czy politycznej woli” – stanowią „uległe” ciała, które, zmuszone do opuszczenia swojego domu, nieustannie negocjują poczucie własnego „ja” i miejsca w gwałtownie zmieniającym się zurbanizowanym społeczeństwie<sup>82</sup>. Dostosowując się do tych neokolonialnych warunków, rdzenne podmioty nauczyły się rozwijać coś, co Sandoval nazywa „umiejętnościami cyborgów” – opozycyjne i zawłaszczające strategie, które pozwalają skolonizowanym jednostkom kwestionować i transformować doświadczenia kulturowego wykorzenia, wyzysku pracowniczego oraz życia w diasporze<sup>83</sup>. W ten sam sposób, w jaki Sandoval rekontekstualizuje doświadczenie ponowoczesności poprzez osadzenie go w horyzoncie historii kolonializmu Trzeciego Świata, omawiane teksty reprezentujące SF pogranicza osadzają poznawcze mapy

79 T. Foster *The Souls of Cyberfolk*, s. xviii.

80 C. Sandoval *Methodology of the Oppressed*, s. 33.

81 Tamże, s. 27.

82 A. Schmidt Camacho *Migrant Imaginaries: Latino Cultural Politics in the U.S.-Mexico Borderlands*, New York University Press, New York 2008, s. 63.

83 C. Sandoval *Methodology of the Oppressed*, s. 174-75.

cyberpunka w doświadczeniach życia w kapitalizmie przełomu tysiącleci jednostek najbardziej narażonych na jego opresyjność.

W sposobie, w jaki przeorganizuje cyberpunk, by pisać jednocześnie wewnątrz i w geście sprzeciwu wobec międzynarodowego kapitalizmu oraz jego ideologicznych fundamentów, science fiction pogranicza stanowi rodzaj literatury postkolonialnej, która przekształca dominującą kulturę przez zawłaszczenie niektórych jej elementów. Ilustruje w tym wszystkim definicję postkolonialnej SF autorstwa Nalo Hopkinson, według której literatura ta wykorzystuje „znajome memy science fiction” do tworzenia „bezpiecznych miejsc, w gdzie zmarginalizowane grupy ludzi mogą dyskutować o swojej marginalizacji”<sup>84</sup>. W podobny sposób teksty te przekształcają dystopijne spojrzenie cyberpunka tak, by skupiało się na opresyjnym wpływie globalizacji z perspektywy rdzennych społeczności w regionie pogranicza. Tym samym dokonują one krytycznej interwencji w podgatunek SF nie zawsze będący odbiciem doświadczeń życiowych autorów i autorek, których historia kulturowa szczególnie mocno wpisuje się w dziedzictwo amerykańskiego imperializmu i ekspansji. Autorzy i autorki SF pogranicza tacy, jak Lavín, Rivera oraz Sanchez i Pita, pokazują, że cyberpunku wcale nie muszą zawłaszczać młodzi biali mężczyźni z „bioczypami w głowie i pretensjami do całego świata”<sup>85</sup>. Jak pokazałam, teksty te nie tylko stawiają obecne wpływy polityczne międzynarodowego kapitalizmu w krytycznym świetle, ale też odczytują je jako część historii wyzysku rdzennej ludności i sugerują, że to, z czym mamy do czynienia teraz, i to, co wylania się za horyzontem, powinno być interpretowane przez pryzmat głębokiej pamięci kolonialnej i etnicznej. Uporczywa obecność rewolucyjnej przeszłości w Reynosie z niedalekiej przyszłości u Lavína, nacisk na „przeszłość, która ma swoją przeszłość”, w *Sleep Dealer* Rivery, a także, rzecz jasna, jednoczesne odniesienie do historii i potencjalnej przyszłości praktyk pracowniczych w USA i Meksyku, które zapewniają pojęcia *cybraceros* i „księżycowi *braceros*” w równym stopniu świadczą o sposobach, w jakie science fiction pogranicza osadza opowieści o przyszłości w głęboko zakorzenionych narracjach dotyczących historii kolonialnej, wyzysku i przemocy etnicznej, które przenikają współczesną politykę gospodarczą i praktyki pracownicze w regionie.

84 N. Hopkinson *Introduction*, w: *So Long Been Dreaming: Postcolonial Science Fiction and Fantasy*, ed. N. Hopkinson, U. Mehan, Arsenal, Vancouver 2004, s. 7-8.

85 A. Ross *Strange Weather*, s. 138. [Ross posługuje się tutaj utraconą w tłumaczeniu grą słów wynikającą z użycia idiomu „chips on their shoulders” – przyp. tłum.].

Niezależnie od obecności i znaczenia odzyskanej historii narracje te zachęcają też czytelniczki i czytelników do spekulacji na temat przeszłości. Autorzy i autorki SF pogranicza nie zgadzają się na wykluczenie możliwości zmiany: pragnienie znalezienia nowej taktyki sprzeciwu, która czerpałaby z rewolucyjnej przeszłości – to jest, w istocie, pragnienie „przyszłości, która ma swoją przeszłość” – stanowi motywację tych tekstów, które doceniają kulturowe odrabianie strat, ale też podkreślają żywotność spekulacji. W ten sposób są więc echem kulturowego oddziaływania współczesnego afrofuturizmu albo science fiction tworzonej przez diasporę afrykańską, która stara się „przedłużyć tradycję kontrpamięci poprzez reorientację” czytelników „w równym stopniu na *prolepsis*, jak i na retrospekcję”<sup>86</sup>. „Władza bowiem działa dziś zarówno w sposób wyprzedzający, jak i retrospektywny [...] poprzez wyobrażenia, zarządzanie i wcielanie w życie wiarygodnych przyszłości”<sup>87</sup>. Dzięki bezpośredniemu uczestnictwie w budowaniu i „zarządzaniu” własną przyszłością, autorki i autorzy SF pogranicza nie tylko wyrażają sprzeciw wobec neoliberalnych form hegemonii gospodarczej, ale także wyrażają aktualność obserwacji Darko Suvina, według której współczesna SF „przeniosła się w sferę myśli antropologicznej i kosmologicznej, stając się diagnozą, ostrzeżeniem, wezwaniem do zrozumienia i działania oraz – co najważniejsze – mapą możliwych alternatyw”<sup>88</sup>. Tak silnie oddziałujące połączenia są możliwe, gdy polityczna energia SF miesza się z imperatywami literatury pogranicza.

Omówione przeze mnie teksty działają w sposób podobny do tego, co Tom Moylan nazwał „krytyczną dystopią”. Jest to kuzynka dystopii, która odrzuca jej skłonność do pozbawionej nadziei rezygnacji, oferując zamiast niej „horyzont nadziei sięgający poza karty książki”<sup>89</sup>. Moylan umiejscawia

86 K. Eshun *Further Considerations on Afrofuturism*, „CR: The New Centennial Review” 2003 no. 2, s. 289. Tak jak wspominała już Catherine Ramirez, chicanafuturizm i afrofuturizm istotnie łączą „literackie pokrewieństwo”. Ta kwestia jest dobrze widoczna pod koniec *Lunar Bracers* podczas jednej z „lekcji historii” udzielanych przez Lydię. Wyjaśnia ona Pedrowi fenomen astronomiczny zwany „ciemną materią”, energię, która „nie jest bezpośrednio widoczna”, ale jest poznawalna „ze względu na przyciąganie grawitacyjne” (s. 110). Odniesienie to nie jest nieistotne ani przypadkowe: sądzę, że stanowi jasną aluzję do *Dark Matter* Sheree Thomas, antologii literatury fantastycznej powstałej w afrykańskiej diasporze i opublikowanej w roku 2000.

87 K. Eshun *Further Considerations on Afrofuturism*, s. 289.

88 D. Suvin *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven, Conn. 1979, s. 12.

89 T. Moylan *Scraps of the Untainted Sky*, s. 181.

narodziny krytycznej dystopii w „ciężkich latach 80. i 90. XX wieku”, gdy idee „doskonalenia ludzkości” poświęcono w imię „triumfu międzynarodowego kapitału i prawicowej ideologii”<sup>90</sup>. Czuła na trudności bezpośrednio związane z tym okresem krytyczna dystopia przedstawiała wizje społeczeństw z koszmarów, nękanych przez trudne warunki gospodarcze i opresyjne rządy pod kontrolą korporacji. Podgatunek ten wyrażał też jednak „zacięty pesymizm utopijny”, opowiadając o ludziach, którzy znosili koszmarnie warunki egzystencji i szukali wobec nich alternatyw<sup>91</sup>. Przykładowo *Przypowieści* Octavii Butler (1993, 1998) wyobrażają postapokaliptyczne Los Angeles zdziesiątkowane przez wyniszczającą wojnę i nieokiełznaną chciwość korporacji, ale zasiewają też nasiona nadziei, spekulacji i optymizmu wraz z postacią Lauren Olaminy, silnej czarnej kobiety, której marzenia o podróżach kosmicznych i alternatywnej strukturze społecznej przenikają powieściową wizję przyszłości. Innymi słowy, krytyczna dystopia nie rezygnuje całkiem z przyszłości, nawet jeśli ta wydaje się niewyobrażalnie ponura. Podgatunek ten jest apokaliptyczny, ale przy tym przedstawia „alternatywne przestrzenie socjopolityczne, które zawsze są ekstrapolacją przestrzeni już istniejących”, i ma „formalny potencjał formułowania nowych wizji świata w sposób, który wywołuje u czytelników przyjemne, docieklive i potencjalnie wywrotowe reakcje”<sup>92</sup>. W odniesieniu do science fiction pogranicza krytyczna dystopia jest dokładnie taką „pełną sceptycznej nadziei” twórczością, do której nawoływał protestujących przeciwko NAFTA aktywistów *subcomandante* Marcos do zamachu EZLN<sup>93</sup>.

Wspomniany wywrotowy potencjał narracji pogranicza widać w ich otwartych zakończeniach – nie chcą się domknąć i zachęcają do dłuższego namysłu nad kształtem rzeczy w przyszłości. Przyszłość wyobrażonych społeczeństw zależy w całości od tego, co myśli i jakie działania podejmuje nowe, młodsze pokolenie kultury pogranicza, zarówno Chicano/a, jak i *fronterizo*. Na końcu *Reaching the Shore* młody José Paul wciąż nie wie, czy padnie ofiarą tego samego uzależnienia od Marzyciela, co jego ojciec. „Naprawdę muszę to przemyśleć”, mówi do siebie. „Będę musiał”<sup>94</sup>. Nie sposób oprzeć

90 Tamże, s. 184.

91 Tamże, s. 147.

92 Tamże, s. 43.

93 *The Zapatista Reader*, s. 312.

94 G. Lavín *Reaching the Shore*, s. 234.

się wrażeniu, że słyhać tu po prostu Lavina, który domaga się tego samego od swoich odbiorców w kontekście NAFTA. W przypadku *Sleep Dealer* można spokojnie założyć, że Memo i Luz – oboje blisko zaznajomieni z cybernetycznymi technologiami, które paradoksalnie ich ciemieją – wiążą się (i być może w końcu także do niej dołączają) z antyglobalistyczną MAWW, niezbyt subtelnie nawiązującą do pochodzącej z Chiapas EZLN. Z kolei w *Lunar Braceros* ostatni wpis nie pochodzi od Lydii, tylko od jej osiemnastoletniego syna, *de facto* adresata całej narracji. Pedro zamyka powieść, ogłaszając, że jest gotów dołączyć do rodziców w ruchu oporu rdzennej ludności, „inspirowanym ruchem zapatystów, który działał w Chiapas wiele lat wcześniej”<sup>95</sup> i reprezentował „odrzućenie wszystkiego, co hegemoniczne i zdominowane przez relacje kapitałowe”<sup>96</sup>. Jako nowy członek Anarcho Maquis wyraża opozycyjny dyskurs powieści, który w duchu krytycznej dystopii niesie ze sobą poczucie ostrożnego optymizmu powściąganego przez historyczną świadomość. Jak ujmuje to jego matka w jednym ze swoich listów: „Czas na nową strategię [...], na coś innego [...], na nową wersję starej taktyki miejskiej partyzantki” XXI wieku<sup>97</sup>.

W ciągu ostatnich kilku lat mieliśmy do czynienia z prawdziwą eksplozją antologii, które miały poszerzyć globalne archiwum SF przez udokumentowanie dekad twórczości niebiałych autorek i autorów zarówno z tak zwanego Pierwszego Świata, jak i spoza tego obszaru. Zbiory takie, jak *So Long Been Dreaming: Post-Colonial Science Fiction* (2004) Nalo Hopkinson i Uppindera Mehana, *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain* (2004) Andrei Bell i Yolandy Moliny-Gavilán oraz dwutomowa antologia *Dark Matter* (2001, 2004) Sheree Thomas przyciągnęły należytą uwagę na SF z Ameryki Łacińskiej i twórczość afrykańskiej diaspory. W niektórych przypadkach antologie te zachęcają do nowych odczytań tekstów, których pierwotnie nie postrzegano jako spekulatywnych czy fantastycznonaukowych, co widać na przykładzie *Dark Matter*, gdzie znalazły się utwory W.E.B. DuBoisa, George’a Schuylera i Amiriego Baraki. Kiedy indziej starają się wydobyć na światło dzienne dzieła podwójnie niedoreprezentowane – osób niebiałych o r a z autorek i autorów science fiction – by oddać głos kulturowym reakcjom na uniwersalne tematy, którymi interesuje się SF, a także je uprawomocnić.

95 R. Sanchez, B. Pita *Lunar Braceros*, s. 85.

96 Tamże, s. 25.

97 Tamże, s. 116.

Do tematów tych należą nie tylko innowacje technologiczne, ale też nowe formy relacji społecznych, które dzięki nim powstały, w tym też problematyczne stosunki władzy w tak zwanym nowym światowym porządku. Próbując rozszerzyć te projekty krytyczne, podjęłam się analizy science fiction pogranicza, która wykorzystuje narracyjne strategie defamiliaryzacji właściwe gatunkowi, żeby powrócić do historii kolonialnej i przyjrzeć się niepewnej przyszłości regionu. Pisanie o przyszłości z perspektywy społecznych dołów lub marginesów samo w sobie jest wyrazem sprawczości i, jak sądzę, będzie coraz atrakcyjniejsze dla szerzej pojmowanej literackiej społeczności Chicano/a w XXI wieku. Głównym zadaniem narracji Chicano jest przecież „załamywanie, zniekształcanie i tym samym także przekształcanie rzeczywistości” poprzez „opowiadanie się raczej za formami otwartymi niż zamkniętymi, raczej za konfliktem niż rozwiązaniem i syntezą”<sup>98</sup>. Widać stąd, dlaczego tak wielu autorów i autorek z pogranicza przyciągnęła science fiction – gatunek, który sprawia, że znajome stają się obce, i który wyobraża sobie alternatywy wobec politycznego status quo.

Przełożył *Filip Boratym*

---

98 R. Saldivar *Chicano Narrative*, s. 6.

## Abstract

---

**Lysa Rivera**

WESTERN WASHINGTON UNIVERSITY

*Future Histories and Cyborg Labour: Reading Borderlands Science Fiction After NAFTA*<sup>99</sup>

This article extends the study of Chicanofuturism – or, more broadly, science fiction by Chicano writers – by encouraging a dialogue between SF texts from either side of the US-Mexican border. Rivera examines the short story *Reaching the Shore* (1994) by Mexican author Guillermo Lavín, the SF films of American director Alex Rivera, and the Chicano-futurist novel *Lunar Braceros* (2009) by Rosaura Sanchez and Beatrice Pita. The joint analysis of these texts encourages a hemispheric (North-South) reading of science fiction from a specific geopolitical region (the US-Mexico border), taking into account a specific historical moment (the era of the rule of international capitalism and NAFTA). These three borderland texts outline critical visions of globalisation while presenting late capitalism as a disturbingly enduring extension of colonial power relations between the US and Mexico.

## Keywords

---

science fiction, chicanofuturism, US-Mexican borderlands, cyborgs, postcolonialism

---

99 Lysa Rivera's "Future Histories and Cyborg Labor: Reading Borderlands Science Fiction after NAFTA" appeared originally in *Science Fiction Studies* 39.3 (November 2012). *Teksty Drugie* would like to extend grateful acknowledgement to the editors of *Science Fiction Studies* for making the article available for Polish translation.