



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LOS CAMINOS DE LA CIENCIA FICCIÓN EN LATINOAMÉRICA.
ESTUDIO DE EJEMPLOS LITERARIOS DE CUBA,
MÉXICO Y ARGENTINA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

CLAUDIA SÁNCHEZ ARCE

DR. MARCO ANTONIO URDAPILLETA MUÑOZ

DIRECTOR DE TESIS



FEBRERO 2017

A mi familia, que son mi razón para perseverar.

Agradecimientos

Agradezco al Consejo Académico de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, por autorizarme la realización de este proceso de titulación en forma extemporánea.

A los lectores, por sus valiosos comentarios, que han servido para corregir y afinar la versión final de esta tesis.

También, al Dr. Marco Antonio Urdapilleta Muñoz, por su generosa disposición a dirigir este escrito.

Contenido

Dedicatoria.....	2
Agradecimientos	3
Contenido.....	4
Prefacio	6
Series y films.....	12
Publicaciones de quiosco	14
Ediciones institucionales y libros.....	15
Redes.....	16
Por tanto, los límites	17
Introducción	20
General:.....	22
Particulares:.....	22
I. Requisitos genéricos de la ciencia ficción occidental: deslinde teórico	25
Usos del término “ciencia ficción”	25
Uso específico y literario del término “ciencia ficción”	26
Géneros limítrofes históricos de la CF.....	27
Extensión histórica de la definición de CF	29
Definición histórica de la CF	31
Definiciones de diccionario	34
Distinción entre CF y sci-fi.....	35
Tematología de la CF.....	37
El añadido del novum a la tematología.....	41
Primeros seis rasgos de la CF	43
II. Especificidad de la ciencia-ficción latinoamericana	47
III. Gabriel Céspedes Borrell, <i>La nevada</i> (Cuba, 1982, novela).....	58

Horizonte de la CF en Cuba.....	58
La Nevada de Gabriel Céspedes Borrell.....	62
La obra	66
Balance.....	71
IV. Juan Armenta Camacho, “Fase Durango”, y Arturo César Rojas, “El que llegó hasta el metro Pino Suárez” (México, 1991, cuentos).....	74
Horizonte de la CF en México.....	74
“Fase Durango” de Juan Armenta Camacho	82
La obra	86
“El que llegó hasta el metro Pino Suárez” de Arturo César Rojas	90
La obra	93
Balance.....	98
V: Emilio Rodriugué, “Plenipotencia” (Argentina, 1967).....	100
Horizonte de la CF en Argentina	100
“Plenipotencia” de Emilio Rodriugué.....	110
La obra	118
Balance.....	122
Conclusiones.....	124
Fuentes de consulta	138
Lista de esquemas	144
Lista de ilustraciones.....	144

Prefacio¹

“Porque, a diferencia del mundo anglosajón, en el mundo hispano este tipo de libros no abundan e incluso son mal vistos o, en el mejor de los casos, vistos con desconfianza. Por eso recurro a la fórmula de mezclar lo sobrenatural o fantástico con la realidad que nos circunda.”
Carlos Chimal

Traigo a colación el comentario de Carlos Chimal², respecto a su última obra, *Los atacantes* (2015, Páginas de Espuma), por dos razones. Primera, porque he encontrado que en la producción regional latinoamericana, la temática de la ciencia ficción (igual que la de los géneros afines y limítrofes) es un recurso literario que sirve como vehículo de una idea, o como forma de librar la censura. Pero pocas veces es el objetivo de los autores que abordan este género literario. En este sentido, la temática y los motivos cienciaficciones son un vehículo para decir algo más —y, en algunos casos, son un mero pretexto—. Lo cual se corresponde con una definición del género que es ampliamente conocida en los diccionarios: literatura de ideas. Pero esto nos lleva a la segunda observación, porque como bien señala Carlos Chimal, la ciencia ficción es vista mal o con desconfianza, y en el presente caso de esta investigación, con descrédito o es motivo de mofa, pues en la ignorancia de su estética y sus más perfectos productos, se la confunde con la más popular *sci-fi*³. Lo que lleva a los medios, los administradores educativos, a los padres de familia e incluso

¹ Este prefacio está basado en recuerdos personales; sin embargo, las fechas han sido corroboradas en *Wikipedia* (a menos que se indique otra fuente). Lo que no ha dejado de reportar sorpresas respecto a la volubilidad de la memoria, pues ahora noto que algunos recursos llegaron a mi poder años después, debido a lo costoso de los mismos, pero, sobre todo, a la situación de vivir en una capital como Toluca, que no es un centro cultural en la región, y que no necesita serlo ante la cercanía de la capital nacional. Véase por ejemplo que en los noventa eran contadas con los dedos de una mano las librerías bien surtidas en Toluca, que no se dedicaran exclusivamente a libros de texto.

² Carlos Chimal alude en esta entrevista a los elementos fantásticos que en su obra no corresponden a un género, sino que son un recurso literario, consciente del hecho de que dichos elementos contravienen el canon de la CF.

³ Dentro del conocimiento popular, serían las obras no literarias que contemplan motivos, temas o *novums* (Suvin postula al *novum* como innovaciones científicamente plausibles usadas como motor de la narrativa de la CF) similares a los de la CF: audiovisuales, películas, videos,

al círculo cercano del aficionado a la ciencia ficción, a llamarle con apelativos mordaces que a la larga se han convertido en blasones o distintivos de orgullo: *geek-friki* o raro, nerd o machetero-empollón, *geek* o aficionado a la tecnología, *hikikomori* o asocial, *otaku*⁴ o entusiasta de la cultura japonesa, *gamer* o videojugador, coleccionista-aficionado a la cultura popular o simplemente inadaptable social.

En todo esto, que parece meramente una clasificación peyorativa establecida desde el exterior (desde afuera de la tribu, aunque luego asumida), se deja de lado el hecho de que, como todo movimiento cultural, la ciencia ficción es tanto tradicional⁵ como contracultural⁶. Y, por lo tanto, puede ser encontrada en ambos extremos del espectro, y ser aceptada o denostada según ratifique el statu quo o lo contradiga. Además de que con semejantes clasificaciones no se analiza al objeto artístico, sino a su consumidor o a su productor, lo que no es relevante en el análisis literario, sino en el de la recepción.

Cabe decir, sin embargo, que la afición a la ciencia ficción, incluso desde la insularidad, sí se corresponde con el término de fan, en cuanto a afición personal, que en ocasiones raya en el fanatismo, como una dedicación existencial. Esto es particularmente cierto en los tres países estudiados, donde se han configurado grupos de aficionados que tanto enaltecen el valor como género, como se refugian en la noción de pertenecer a una corriente marginal a la alta cultura. Al fundar estos grupos o *fandoms*, han acomodado su vida e incluso sus elecciones cotidianas, para

documentos sonoros, documentos gráficos, mapas, planos o materiales tridimensionales, artes plásticas, danza y otros. La CF, en cambio, es literaria y textual: libros, revistas, folletos, fanzines (publicaciones de mimeógrafo), enzines (publicaciones digitales) y manuscritos autopublicados (digitales o en papel). El teatro, evidentemente, entraría en esta clasificación, pero no sería aconsejable incluir al cine o la televisión en esta categoría, porque se les considera mayoritariamente como distintos a la CF literaria, en tanto se permitan rupturas del rigor de factura del género, con fines mercantilistas.

⁴ Curiosamente, una de las posibles etimologías del término *otaku* proviene de su uso en una obra de ciencia ficción de Arai Motoko (Otaku, 2015).

⁵ No lo he colocado en la bibliografía, porque no fue material de consulta total, pero tengo noticia de un libro que presenta entradas que cubren la vida y obra de setenta escritores de ciencia ficción de América Latina del siglo XIX al XX: Darrell B. Lockhart (ed.) (2004). *Latin American Science Fiction Writers. An A-to-Z Guide*. Westport, CT.: Greenwood Publishing Group.

⁶ “[...] movimiento social surgido en los Estados Unidos de América en la década de 1960, especialmente entre los jóvenes, que rechaza los valores sociales y modos de vida establecidos. 2. f. Conjunto de valores que caracterizan a este movimiento y, por extensión, a otras actitudes de oposición al sistema de vida vigente (Real Academia Española, 2015).

acomodarse a sus intereses, se han involucrado en la producción, distribución, congregación y demostración a través de parafernalia de su afición. Por ello no son raras las convenciones o el apego a los chats y listas de distribución del género, que va del simple interés, hasta un complejo involucramiento que puede en ocasiones aproximarse al mundo académico o a la industria del entretenimiento. El nivel de complejidad es variado, porque así como en México se corresponde con lo cultural y académico, en Cuba lo hace con las organizaciones político-culturales, y en Argentina, con lo estrictamente comercial. En todo caso, se presenta como la manifestación de un profundo interés en el género, propio del fanatismo que es posible ver en el terreno deportivo.

Since the 1920s, an increasingly elaborate sub-culture of organized science fiction *fandom* has arisen, initially among correspondents to the letter columns of science fiction magazines. This non-centralized movement has given birth to science fiction fanzines (and amateur press associations), science fiction conventions, the Hugo Awards (and various imitators/derivatives), filk music, “fan funds” such as the Trans Atlantic Fan Fund, and a variety of other institutions, jargon and customs. It has nurtured writers and artists such as Ray Bradbury, Roger Ebert, Lenny Kaye, Michael Moorcock and Trina Robbins; and has generated such spin-offs as comic book *fandom*, media *fandom*, the Society for Creative Anachronism, gaming *fandom*, and furry *fandom*, sometimes collectively referred to as “fringe *fandoms*”.

Science fiction fandom developed its own slang, known as fanspeak after the “Newspeak” of the novel *Nineteen Eighty-four*. Fanspeak⁷ is made up of acronyms, blended words, obscure in-jokes, puns, coinages from science fiction novels or films, and archaic or standard English words used in specific ways relevant or amusing to the science fiction community. Some fanspeak terms, like fanzine have become standard English. (Wikipedia contributors, 2015. Las cursivas son mías. Información confirmada en World Heritage Encyclopedia, 2016⁸).

Traigo a colación esta cita, para dar cuenta de las dificultades del tratamiento del tema en ambos extremos. Así como en cualquier otra afición, los hay que son acérrimos defensores de su gusto, y los que, con conocimiento técnico, pueden hablar del objeto, con cierto desapego

⁷ Por dar algunos ejemplos, la dicotomía entre *actifan*, *pasifan* o *trufan*, para indicar la diferencia de involucramiento entre el seguidor activo, el pasivo, y el genuino; o los términos *fanne* y *fen* para referirse al sector femenino del fandom; así como *Big Name Fan (BNF)*, o seguidor con grandes contribuciones que han llegado incluso al campo comercial del producto original.

⁸ Es sabido que *Wikipedia*, *Enciclopedia Libre*, al ser producida por el público en general, está sujeta a manipulación deshonestas y tergiversación de los datos. Por ello, en esta investigación sólo se usó como fuente de consulta, en el caso de que no hubiera una alternativa más confiable. En todo caso, para validar la información, cuando sea posible se dará una segunda fuente que confirme la primera. Asimismo, se atendió a las alertas sobre controversia o confiabilidad que sobre cada artículo, expresa la propia compañía Wikipedia en el momento de la consulta. Se prefirieron los artículos sin alertas. En el caso del término fan, citado arriba, se advierte de posible vandalismo y se recomienda una revisión. En adelante, cuando se cite a la *Wikipedia*, se aclarará si hay alguna alerta y se especificará el tipo de advertencia. Cuando el dato sea puntual, no sea sujeto a controversia o sea confiable, no se advertirá al lector.

metodológico, sin que por eso les sea obligado ser fans, aunque también hay expertos que son a la vez aficionados. Se trata de una dicotomía frecuente en el ambiente académico así como en el de los aficionados, donde confluyen lo mismo amateurs que profesionales, quienes se encargan de hacer los trabajos de crítica, análisis y determinación de los límites del respectivo objeto de culto. Esto es particularmente relevante para la presente revisión del género, pues la mayoría de las reseñas usadas como fuente de consulta, provienen de personas que se asumen bajo las características señaladas: ya sea aficionados que han transitado hacia lo académico, académicos que tienen como pasatiempo dicha afición, o por el contrario, quienes lo estudian con desapego objetivo como producto de la cultura de masas, desde perspectivas diversas a los estudios literarios (política, sociología, economía o ciencias de la comunicación (cfr. Kurlat Ares, enero-junio 2012).

En lo personal, me ubico y me identifico con el primer caso, como una aficionada que ha tomado como objeto de estudio académico el tema de su afición (una afición, por otra parte, pasiva, o, en términos de la fanhabla, como una pasifán), y que, habiendo desarrollado la inclinación en la insularidad, no me fue dada la oportunidad de caer en fanatismos incondicionales que involucraran mi vida pública, excepto como tema de estudio de tesis, lo que ciertamente ha provocado miradas sospechosas por parte de las autoridades de la institución donde laboro.

Es cierto y reconozco, como se me ha hecho notar, que los trabajos de grado no suelen presentar prefacios, y que dado el nivel académico a que corresponde, tampoco es recomendable presentar anecdóticos de este tipo. Sin embargo, justifico este preámbulo desde la perspectiva de quien debe explicar un gusto en evolución, que se abrió desde una afición particular por la *sci-fi*, bajo la forma de algunos programas televisivos, hasta la extensión de las infinitas posibilidades que ofrecen los medios digitales, con acceso a la producción mundial de países e idiomas antes inaccesibles en esta ciudad. Esto también, sirva como alegato respecto a la deficiencia que es

notoria en el trabajo *Los temas de la ciencia ficción en Trafalgar* (Sánchez Arce, 1994), respecto al desconocimiento de todo un corpus de obras, crítica y estudios del género en Latinoamérica, que ahora es accesible en línea.

En este prefacio pretendo, en principio, hablar desde una perspectiva personal, de la experiencia de haber accedido a esta afición en una ciudad como Toluca, ajena a las corrientes principales de la cultura, y en donde era escasa la presencia del *fandom*. Sirva esto como pivote para explicar el paulatino descubrimiento personal del mundo de los aficionados a la ciencia ficción en lo general, y a los *fandoms* de ciertas ficciones particulares, desde una mirada periférica en la segunda mitad del siglo XX.

La afición personal por la ciencia ficción y la *sci-fi* me viene de lejos, pues era un gusto familiar y ocurrió en una infancia marcada por la nostalgia retroactiva de la *sci-fi* cincuentera en los medios de comunicación, así como el arribo de las producciones internacionales más verosímiles del género, respaldadas por novedosos efectos especiales desarrollados a partir de la hechura de *Star Wars* (1977, del director George Lucas) y que dieron nuevo impulso a la temática.

La realización de esta investigación procedió en tres periodos separados por lapsos de años: 1991-1995, 2003 y 2015-2016. Durante los intervalos intermedios se recopiló esporádicamente información de la que ahora es difícil dar cuenta en la extensión de este trabajo, sobre todo porque, aunque versa sobre ciencia ficción literaria (la *sci-fi* no entra en sus límites ni en su definición), incumbe toca a espacios diferentes a Latinoamérica. El volumen recopilado da cuenta del vigor de un género, y también de la amplitud de una temática que es abordada, generalmente, en estudios regionales y por periodos históricos, aislados en el caso de los productos regionales. Durante las pasadas tres décadas, las posibilidades de obtener información sobre la temática transitaron a ser exponencialmente ilimitadas, de tal forma que sería imposible hoy para un estudioso del género,

dar cuenta de su desarrollo, ramificación, imbricación con otros géneros y extensión. Para el caso concreto de Latinoamérica, durante la segunda mitad del siglo XX, la situación pasó de compilaciones institucionales, fanzines y libros de quiosco, a la disposición libre de los clásicos y a la autopublicación en redes. En la era digital, salvada la dificultad y los filtros de la edición comercial, prácticamente cualquiera puede publicar en este género, lo que imposibilita el seguimiento de toda la producción latinoamericana actual, sin mencionar la *sci-fi*.

Además, y rozando los límites de la *sci-fi*, la fantasía, el relato maravilloso y otros géneros a los que se le suele asimilar, la ciencia ficción comienza a aparecer como un término de uso más mundano, incluidos sus subgéneros, de tal forma que en mucha literatura se usa el término y algunas de sus características, con fines comparativos, como mero pretexto para lanzar una anécdota, o como sinónimo de mentira. En medios de comunicación suelen aparecer referencias a los temas más preciados de la ciencia ficción, como noticias que son meras especulaciones pseudocientíficas o teorías conspiratorias, sin temor a demandas o críticas, porque nadie se molesta en buscar los desmentidos.

Desde la perspectiva de quien esto escribe, la década de los ochenta y los noventa, en Toluca, fue una época en la que los seguidores de la ciencia ficción vivíamos en el desierto, lejos de las tendencias mundiales, y aislados de los escritores y lectores afines del ámbito nacional, sin ninguna posibilidad de formar *fandoms* (supra 7). El siglo XXI, en cambio, nos compensó con creces, de tal forma que lo que antes sólo podía ser visto y disfrutado mediante búsquedas exhaustivas en librerías de usados, mercados de pulgas, ferias de libros y bibliotecas institucionales, ahora es accesible a través de búsquedas digitales o servicios de paquetería internacional.

A continuación, con fines referenciales, comento el panorama de la ciencia ficción para una oriunda de Toluca nacida en la segunda mitad del siglo XX.

Series y films

Los niños de la década de los sesenta y setenta éramos consumidores de las series del género que se transmitían dobladas, así como las repeticiones de viejos filmes de cine que se proyectaban en los horarios de baja audiencia, llamados matinés o de desvelados, de la televisión nacional, con serios tintes de nostalgia retroactiva más que de afanes compilatorios (y casi siempre de serie B). El gusto personal, sin embargo, me inclinaba hacia las producciones internacionales (estadunidenses, rusas, japonesas, europeas), y lejos de las producciones nacionales, que en ocasiones eran francamente de humor involuntario.

Recuérdese que en aquella época el público toluqueño era muy dependiente de la programación de las cadenas nacionales —que solían comprar únicamente algunas temporadas de buenos programas del género, con un atraso de años luego de su estreno—, e incluso para ello hubo que esperar la llegada de la televisión por cable, pues en varias zonas de Toluca los cerros obstaculizaban las transmisiones radiales, como ocurría en la colonia donde habita mi familia.

Con la apertura de la economía mexicana (modelo neoliberal iniciado en 1987; [Delgado de Cantú, 2003: 158-159]) se pudo obtener una mayor variedad de productos extranjeros, aunque todavía sin el pleno acceso a toda la rica gama de la ciencia ficción y la *sci-fi* mundial (aunque Canal Once del IPN y canal 13 hacían un encomiable esfuerzo en su programación). Comenzó por entonces la entrada de canales extranjeros, videocasetes y revistas especializadas en medios, con una variedad más amplia de productos y recensiones de la *sci-fi*, aunque a cuentagotas y de paga exorbitante.

En 1992 se inauguró el *sci-fi channel* (USA; desde 2009 *Sy-fy*®), que a México llegaría sólo en 2007 en televisión de paga, a un alto costo. Otros canales especializados nunca llegaron, aunque sus producciones del género fueron adquiridas por los canales afines en toda la grilla de programación. Lo que quiere decir que, si no estaba en el *Sy-fy*, el interesado en el género debía suscribirse a ciertos canales para seguir ciertas series, y en ocasiones las subsecuentes temporadas de dicha producción podían ser adquiridas por otro distribuidor que no estaba en el paquete de la televisión de paga contratado, lo que la convertía en una afición muy costosa o truncada. Eso pasaba casi siempre con las series sindicadas (vendidas a terceras emisoras, con el fin de financiar la continuación de las temporadas, luego de cierto número de capítulos, de 88 a cien).

Una ventaja de esta expansión, fue que ya en el siglo XXI, comenzó a ser rentable la producción de la *sci-fi* para el público especializado, que demostró no ser tan exiguo como pensaban los productores. También hubo, en tiempos recientes, una popularización de productos del género entre el público general, como es el caso de las sagas *sci-fi* infantiles, juveniles y adultas, que son populares sin que en muchas ocasiones sus seguidores se percaten de que se trata en su origen de ciencia ficción literaria.

Asimismo —aunque sin que se pueda afirmar que la popularización mediática sea la causa—, se desdibujaron los límites, de forma tal que se considera en la misma categoría a la *sci-fi*, la ciencia ficción, la fantasía, la aventura, el horror, el terror, el gótico, el misterio, la novela negra o policiaca, algunas formas de suspenso, la historia de corte maravilloso (cuento de hadas), algunas mitologías, el falso documental y las docuficciones, así como algunos videojuegos de rol, siempre que contengan algunos de los motivos propios del género.

Publicaciones de quiosco

Aunque en Toluca se podían obtener las principales colecciones españolas y argentinas dedicadas al género libresco, sobre todo por la cercanía con la capital del país, sólo se traducían las revistas, los comics y los libros de bolsillo más vendidos en sus lugares de origen, pues se buscaba la garantía de ventas.

En los quioscos, por supuesto, abundaban las revistas dedicadas a la pseudociencia, llenas de especulaciones sin fundamento y teorías conspiratorias, que con frecuencia se basaban inadvertidamente en la ciencia ficción (fue popular la revista *Duda*⁹). Ahí también, podía obtenerse toda suerte de cómics norteamericanos, historietas europeas y algún que otro manga, traducidos y editados por las editoriales Vid y Novaro; por supuesto, aparte de los libros semanales de Novedades Editores y La Prensa (libros en rústica [*pulp*] o de serie B, *space westerns* y *space operas* de bajo presupuesto).

Los productos de quiosco eran una afición familiar, debido a la profesión de mi padre, el profesor, historiador y periodista Alfonso Sánchez García, y era obligada sobre todo por la falta, en los medios impresos, de ofertas alternativas de mayor seriedad. Ciertamente una época dorada que consumió muchos domingos familiares —en tiempo y en dinero.

Sin embargo, el ritmo evolutivo de los originales internacionales nos llegaba tarde, a destiempo e incompleto, pues no se traducían toda su extensa producción ni la totalidad de las series. La creación nacional, en cambio, llegaba en su integridad y a tiempo.

⁹ Aunque su autor, Guillermo Mendizabal Lizalde afirmaba categóricamente que no era ciencia ficción (Colaboradores de Wikipedia, 2014).

Ediciones institucionales y libros

Para 1991-1992, cuando realicé la tesis de licenciatura *Los temas de la ciencia ficción en Trafalgar* (Sánchez Arce, 1994), me encontré con un panorama insuficiente en cuanto al acceso a la producción nacional del género, aunque ya existían honrosos ejemplos institucionales de CONACULTA, CONACyT en Puebla y la UABC-Mexicali —todos promovidos desde los círculos de aficionados o por aficionados en concreto—. Sin embargo, estos referentes obligados no siempre estuvieron disponibles en aquella época, cuando los lectores dependíamos de gente que viajara a México, D. F., a Puebla o a Baja California, para comprar los productos que eran de distribución local. Sobre todo cuando en Toluca estaban desapareciendo las librerías grandes como la Parroquia, la Cristal y la Imagen.

Mientras cursaba los estudios de la maestría en Estudios Latinoamericanos y preparaba esta investigación (1993-1995), el panorama no había cambiado demasiado, la información sobre la ciencia ficción norteamericana, soviética/rusa, cubana y europea, era accesible en sus productos más vendidos, pero de los nacionales o de los menos vendidos, sólo lográbamos tener noticias a través de suplementos y revistas culturales, algunos fanzines y los canales culturales del estado.

En ocasiones aparecía a la venta la biblioteca de algún coleccionista o llegaban remesas de saldos en los expendios de libros viejos y usados; entonces se encontraban viejos ejemplares, algunos muy raros y buscados. De hecho, así fue como mi familia armó la colección que poseemos. Casi obtuvimos al completo las selecciones antológicas de Libro Amigo Bruguera, la Biblioteca Asimov y las colecciones Súper Ficción y Gran Súper Ficción de Roca, la Nova Ciencia Ficción, las Ediciones B-Grupo Z del género, la Biblioteca de Ciencia Ficción de Ediciones Orbis, la Biblioteca de Ciencia Ficción de Planeta Agostini, la colección Nebulae de EDHASA, la colección Acervo, las Ciencia Ficción y Grandes Éxitos de Ultramar, las bibliotecas por autor y género de

Minotauro, la de Gigamesh, las Timun Mas y Minotauro de Planeta, y diez números de los 19 de la revista *Asimov Ciencia Ficción en español* (1994-1999). Esta amplia colección, sin embargo, representa apenas una ínfima cantidad respecto a la extensión editorial del género, pues, como ya he mencionado, sólo se traducían aquellos textos que eran éxitos en su lengua original, los clásicos mundiales (soviéticos incluidos), así como algunos autores hispanoamericanos. Tuve también noticias de muchas otras editoriales, como La Factoría de Ideas, que sólo se conseguían por paquetería internacional a alto costo, o, actualmente, en formato digital.

Como puede notarse, no andábamos cortos en ofertas del género, aunque no siempre eran accesibles los autores latinoamericanos, para las finalidades de este estudio.

Redes

Según diversas fuentes, UNAM y el Tecnológico de Monterrey fueron las primeras instituciones conectadas a la red ARPAnet a mediados de la década de los ochenta del siglo XX, y luego, en las dos décadas siguientes, sólo las grandes instituciones educativas y gubernamentales pudieron enlazarse. En la década de los noventa, Telmex comenzó a ofertar los servicios de Internet a través de la línea telefónica, lo cual era muy costoso. Es por ello que sólo hasta que se presentó la circunstancia de tener un familiar en el extranjero, mi familia se vio obligada a contratar el servicio en el año dos mil —un año de enorme resonancia para la ciencia ficción, una frontera temporal en la narrativa nostálgica. Gracias a esta coyuntura, pude atestiguar en la distancia, la inauguración de la revista argentina *Axxon en línea*, en noviembre de 2001 (Carletti, 1989; había sido fundada en formato digital el 6 de febrero de 1989), la más longeva y primera revista en español en bits, que ha tenido una fluctuante migración de lo digital al papel y de vuelta a lo digital,

y que ha terminado por publicarse directamente en línea, a la que se suscribe el seguidor mediante la dirección axxon en Grupos Yahoo.

Al hacerse más accesibles la adquisición de dominios y la publicación gratuita de páginas, empezaron a pulular los sitios especializados en el género, como por ejemplo en Cuba con el Guaicán Literario; Ci-Fi en Perú; en Colombia Cosmocápsula y Milinviernos; en Chile Nerd News; EcuCF Literatura de Ciencia Ficción en Ecuador; *cffboliivia Ciencia Ficción y Fantasía en Bolivia*; Ubik: Asociación Venezolana de Ciencia Ficción y Fantasía; en México Alfa Eridani, AMCYF y CFMx; en Argentina *Axxon* y Revista NM; o Planetas Prohibidos, *cYbErDaRk* y Sitio de Ciencia Ficción en Castellano para España. Estos sitios especializados, sin que sea la norma, ofrecen desde historias y ejemplos nacionales del género, hasta crítica y estudios especializados más amplios que lo local, al igual que son sitio de reunión de los fanáticos que, en ocasiones, están ligados a una institución educativa o cultural.

Por tanto, los límites

Los seguidores o fans de la ciencia ficción y la *sci-fi* son un grupo ubicuo y variopinto que siempre bregó y consiguió acceder a la publicación y difusión de los clásicos internacionales del género y de los connacionales, ya fuera a través de fanzines o de publicaciones (mimeografiadas¹⁰ o con tirajes de imprenta autofinanciados y limitados) y exhibiciones locales, cuando las grandes editoriales productoras no se mostraban interesadas. Asimismo, como *fandoms*, se sumaron a la creación de *fanfictions*, *fanarts*, *fanfilms*, convenciones y *cosplays* del género, ya fuera en asociación con aficionados de otros géneros o series, o en forma autónoma. En este panorama

¹⁰ Un excelente estudio sobre el uso del mimeógrafo como apoyo de los círculos de la contracultura se puede encontrar en National Geographic (Weber, 2016).

comenzó a desdibujarse la frontera entre el *mainstream*¹¹ de la ciencia ficción literaria y la producción de los aficionados, algunos de los cuales se mueven aún ahora entre ambos mundos. Así que la llegada de la era de la información les cayó como anillo al dedo, pues comenzaron a consolidarse esos grupos, círculos o asociaciones, dando paso incluso a editoriales de bajo costo o producciones de micromecenazgo o *crowdfunding*, que rompieron los límites impuestos por las casas comerciales.

Cuando la investigación “Los caminos de la ciencia ficción en Latinoamérica. Estudio de ejemplos literarios de Cuba, México y Argentina”,” inició, esta investigadora contaba sólo con algunas colecciones institucionales mexicanas, dos libros recopilatorios sobre Latinoamérica de Ultramar, casi todas las novelas de Angélica Gorodischer y tres libros cubanos. Actualmente tengo acceso a un repositorio digital muy extenso. Lo que quiere decir, que el estado de la cuestión, que pudo ser novedoso a principios de los noventa del siglo XX, ha rebasado las intenciones originales de este proyecto y se ha vuelto de una dimensión abrumadora. Lo que obliga a establecer límites a esta investigación.

En primer término, para su estudio, elegí las obras que conservé en la memoria al paso de estos veinte años, porque fueron especialmente llamativas o provocadoras en su momento, dentro del marco temporal y espacial de Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX. En segundo término, la elección es arbitraria, porque se limita a la definición de ciencia ficción que establecí en *Los temas de la ciencia ficción en Trafalgar* (Sánchez Arce, 1994; cfr. infra Capítulo I:

¹¹ “El anglicismo *mainstream* puede ser traducido en español por corriente o tendencia mayoritaria, (cultura) de masas o popular, que arrasa o que causa furor, en función del contexto. [...] El sustantivo inglés *mainstream* se define en los principales diccionarios anglosajones como ‘corriente principal’, y en su uso adjetivo, como ‘perteneciente o relativo a la corriente principal’, ‘mayoritario’, ‘dominante’. En español pueden utilizarse giros alternativos como corriente o tendencia mayoritaria/dominante, (cultura) de masas o popular e incluso otras formas como que arrasa o que causa furor” (Fundéu, 2016).

Se prefiere el anglicismo porque es de uso común en los materiales de referencia relacionados con el género de ciencia ficción, aunque a veces se enuncia como corriente principal. No se usa el de cultura de masas o popular, porque es demasiado amplio o genérico, sobre todo considerando que este tipo de literatura fue durante mucho tiempo marginal, y que sus seguidores siguen considerándose como un grupo apartado o aislado, tanto de la sociedad como de la alta cultura.

requisitos genéricos de la ciencia ficción occidental: deslinde teórico). Y en tercer lugar, me decanté por la ciencia ficción con tintes locales —lo que puede ser entendido como una producción que no parezca un tributo o calco de la ciencia ficción norteamericana, europea, soviética/rusa o japonesa, o bien, que se distinga de la producción internacional.

Así pues, y sin que esto suene a descargo, llanamente invito a la lectura de este estudio, con la advertencia de que no aspira a abarcar todos los caminos explorados por la ciencia ficción latinoamericana, ni a todos sus creadores, y mucho menos a dar cuenta de la extensión del género en la región. Asimismo, en cada caso advertiré al lector sobre las referencias, ya sean abundantes o exiguas, de los estudios que cada país, grupo o asociación, han dedicado al género.

Introducción

La tesis “Los caminos de la ciencia ficción en Latinoamérica. Estudio de ejemplos literarios de Cuba, México y Argentina”, surgió como extensión de la investigación de grado de licenciatura, donde se trataba el estudio de la novela *Trafalgar*, de Angélica Gorodischer (Sánchez Arce, 1994, pág. 34 y subsiguientes). En dicha investigación se eligió como marco metodológico el estudio de los contenidos temáticos, así como de los motivos que los articulan y les permiten evolucionar, e incluso se han vuelto, algunos de ellos, contenidos míticos de la modernidad (robot, mutante, extraterrestre, nave estelar, viaje en el tiempo y otros). En la construcción textual, son los temas y los motivos los que dan forma a la ciencia ficción, por eso este estudio se basa en su detección, sobre todo cuando la ficción es breve y no contiene la construcción de mundos alternos; es decir, cuando se presenta en escenarios que se desprenden en grado cero de la realidad, o con muy poca distancia respecto de la misma (es fácil ver CF en escenarios estelares poblados de alienígenas, en oposición a elecciones más sutiles). La estética de la ciencia ficción, pues, radica en la elección de esos temas y su configuración mediada por puntos de vista y contextos locales o regionales, lo que le otorga su impronta latinoamericana.

De ahí que la descripción de los caminos mencionados en el título, haga referencia a la manera como cuatro autores latinoamericanos han explorado las temáticas institucionalizadas en el género, otorgándoles un cariz peculiar. Se ha elegido a estos cuatro autores por diversas causas. Cuando en 1995 se estableció el protocolo de la investigación y fue aceptado en la maestría de Estudios Latinoamericanos, se esbozó un ambicioso estudio de al menos diez países, así como la

búsqueda de los autores más representativos y de sus obras señeras. Paulatinamente la búsqueda demostró quedar fuera del alcance de quien esto escribe, debido a la imposibilidad de acudir a dichos países en busca de la información relativa, mientras que aquellos a los que se tenía acceso, habían sido ya estudiados en otros estudios o se salían de los parámetros del estudio (segunda mitad del siglo XX, pertenencia a Latinoamérica, y que estuvieran enmarcados en los límites del género, sin incursionar en los géneros limítrofes). Como ya se ha señalado en el prefacio, la investigación fue abandonada hasta julio de 2003, cuando se hizo un segundo intento por cumplir con el trámite de obtención del grado; entonces llegué a la determinación de elegir obras de tres países, a las que en ese momento tenía pleno acceso y de las que no existían estudios teóricos, cambiándose entonces la delimitación de abarcar la mayor parte de los países latinoamericanos, a la perspectiva de ofrecer una muestra relevante y no totalizadora de la región. Se eligió a México debido a que, al igual que en Cuba, existía en ese momento una tendencia oficial de promoción del género, disposición que le había brindado fuerza tanto a los autores como a las publicaciones. Asimismo, se eligió a Argentina, porque los esfuerzos editoriales privados le hacían un polo importante de publicaciones en la región, equivalente a la fuerza que tenía su contraparte española. Puede verse que más que límites teóricos, esta investigación fue restringida por razones económicas y de acceso a la información.

Una vez retomada la culminación de este estudio, el estado de la cuestión ya había sido rebasado, sobre todo con la aparición de la obra de Andrea Bell y Yolanda Molina-Gavilán (2003), *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Sin embargo, aunque la oportunidad y la vigencia del tema se había perdido, aún se justifica la elaboración de este estudio desde la perspectiva de ofrecer un punto de vista sobre el género, que no siempre es compartido en la región, pues como se verá en adelante, la postura de quien esto escribe es que la

delimitación del género de ciencia ficción se constituye mediante una serie de rasgos que no admiten la imbricación con los géneros limítrofes como lo es la fantasía o el realismo mágico, y que su impronta puede hallarse en el tratamiento regional de la temática prefigurada en la producción occidental del género y dependida por los estudiosos de los que se da cuenta en el capítulo II. Porque a diferencia de otros estudios, en éste se mantiene la postura de que es la ciencia aceptada en el contexto de la creación la que permite juzgar la corrección de su uso en la ficción, y no es la ficción la que impone nuevas perspectivas científicas que atenten contra el canon de la ciencia, tendencia que es aceptada y celebrada en mucha de la producción del género mundial. La elección, pues, de estos ejemplos, dan cuenta de la ciencia ficción que en sentido estricto se describe en la configuración del género que se postula en este trabajo, y que pese a estas cortapisas, son ejemplos valiosos en la región.

Finalmente, pese a que el sucesivo abandono y retorno a la investigación generó diversos altibajos y constricciones de los objetivos iniciales, se puede afirmar que se mantuvo la intención original del protocolo establecida en los siguientes propósitos de la investigación:

General:

Explicar las peculiaridades históricas y regionales del género de ciencia ficción en Latinoamérica, a través del estudio de cuatro textos literarios, para revalorar la producción regional en el contexto de la corriente principal, durante la segunda mitad del siglo XX.

Particulares:

- Establecer los rasgos específicos de la ciencia-ficción latinoamericana mediante el estudio de la teoría y las reseñas dedicadas al mismo.

- Utilizar los rasgos establecidos como condición para elegir, estudiar y analizar ejemplos literarios¹² del género en algunos países de la región latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX.
- Determinar algunos de los caminos de la ciencia ficción literaria latinoamericana, entendidos estos como variantes locales de temáticas establecidas mundialmente.
- Revalorar cuatro obras literarias de ciencia ficción latinoamericana, elegidas entre las menos conocidas en la historia de la región.

La tesis “Los caminos de la ciencia ficción en Latinoamérica. Estudio de ejemplos literarios de Cuba, México y Argentina”, contiene las siguientes partes:

En el capítulo “I. Requisitos genéricos de la ciencia ficción occidental: deslinde teórico”, que se considera el principal aporte de esta investigación, se establecen seis de los ocho rasgos retóricos y sígnicos o semióticos instituidos por la tradición histórica de la CF y la CF latinoamericana: elección de la tematología tradicional; fidelidad, ruptura o inauguración sobre dicha temática; extrañamiento cognitivo como forma expresiva, con la inserción de un novum; validación de dicho extrañamiento de acuerdo con el horizonte contextual del momento de la escritura; principalmente a partir de la ciencia aceptada socialmente; y en caso extremo, de la pseudociencia, si durante el horizonte contextual del creador era aceptada como ciencia; y, por último, cumplir con los rasgos formales propios de la literatura.

Estos seis rasgos, así como los dos establecidos en el capítulo II, se sustentan en diversos estudios y recensiones mundiales y latinoamericanos, y son fundamentales para deslindar la elección de los ejemplos que han sido objeto de estudio de esta tesis. El lector puede hallar aquí

¹² Se especifica lo literario, porque como se señala en varias partes de este estudio, los rasgos aplican a diversas artes que tienen a la temática y los motivos de ciencia ficción como motor de la obra, y a las que se denomina *sci-fi*, pero que no son motivo de estudio en esta tesis.

los diversos usos coloquiales, específicos y literarios del término “ciencia ficción”; la demarcación de los límites con los géneros limítrofes históricos de la CF, la extensión y la definición histórica y de diccionario de la definición; la distinción entre CF y *sci-fi*, útil debido a que en este trabajo sólo se retoma la variante literaria del género; se da cuenta de la evolución de la temalogía de la CF, con una propuesta personal de esta investigadora; y el añadido del novum propuesto por Darko Suvin, al estudio de la Tematología.

En el capítulo “II. Especificidad de la ciencia-ficción latinoamericana”, se complementa los dos rasgos faltantes de los ocho establecidos como rasgos retóricos y sígnicos o semióticos instituidos por la tradición histórica de la CF y la CF latinoamericana, que fueron empleados para la selección de los textos literarios que son motivo de estudio en esta tesis, y que determinan la peculiaridad del género en Latinoamérica: es decir, que la validación del extrañamiento cognitivo caracterizado por un novum, así como de la temática, se produzca en el acuerdo con el horizonte geográfico, social, histórico y/o conceptual del momento de la escritura, con el añadido de un matiz o color local en cualquiera de las tres líneas, que denote la impronta de su origen. Asimismo, que no se rebase la frontera con el realismo mágico y otras formas de fantasía latinoamericanas.

En los capítulos III, IV y V se desglosa el análisis de los cuatro textos, uno cubano, dos mexicanos y uno argentino, con el análisis de los temas y motivos presentes, así como otros elementos rescatables en cada caso como confirmación de su pertenencia y aporte a la CF regional. En cada capítulo se inicia con la exposición del horizonte histórico del género en el país, los datos accesibles de su creador, seguido de las conclusiones para cada caso, rescatándose en este punto su valor como ejemplo de un ejercicio latinoamericano peculiar del país estudiado y como aporte al género en estudio.

I. Requisitos genéricos de la ciencia ficción occidental: deslinde teórico

La primera cuestión a tratar en el estudio del género de ciencia ficción (CF en adelante) es el deslinde, es decir, la precisión de sus confines de forma tal que imposibilite la confusión con géneros limítrofes.

Sin dudar en principio que las obras de este género son literatura simplemente por hacer uso de los recursos propios de esta arte —y susceptibles de análisis mediante las metodologías de los estudios, así como objeto de crítica respecto a sus valores literarios—, es preciso hacer la primera separación entre lo que el no iniciado entiende por CF y lo que el seguidor o experto postula, para establecer lo que el lector deberá entender por tal en el contexto de este estudio.

Usos del término “ciencia ficción”

La gente suele usar el término CF en expresiones vinculadas a realidades y afirmaciones que les parecen extraordinarias, absurdas y/o fantásticas: la salida de la sonda Galileo del sistema solar, la moda elaborada con materiales sintéticos y patrones peculiares, una lluvia de peces en el desierto, la especulación prospectiva en los campos de las ciencias sociales, las predicciones prospectivas de los investigadores de ciencias duras para obtener financiación, e incluso los autos de líneas aerodinámicas o los desarrollos tecnológicos digitales se les antojan como ejemplos de “ciencia-ficción”, y tal apelativo les suelen aplicar.

Leemos en el periódico *La Jornada*: “Sin duda alguna, *Futuro salvaje* cautivará a la teleaudiencia de *Discovery Channel* con una mezcla de ciencia ficción, historia natural y desarrollo de las teorías evolutivas” (De la redacción, 2003). Puede verse que este prestigioso diario retoma el elemento prospectivo del género y su empleo implica el modo de uso común entre la población, como sinónimo de especulación científica o prospectiva. La popularidad del género ha hecho que la definición inicial se hiciera demasiado extensa y poco comprehensiva, llegando incluso a ser ambigua. El concepto común hace así referencia a cualquier asunto que responda a temas como el futuro, los robots y *aliens*, los eventos extraños e inexplicables, es decir, la identificación con sus convenciones populares. Señalemos desde ahora que este peculiar empleo del término es tan válido como llamar “trauma” a la derrota del Toluca, o “poesía” a las canciones gruperas, es decir, mientras que la gente puede extender las definiciones tanto como sea fértil su inventiva, los estudiosos del género reclamamos el alejamiento de esta confusión.

Uso específico y literario del término “ciencia ficción”

Pero qué es la CF: la respuesta breve es que se trata de una forma literaria comprendida en sentido estricto bajo la denominación de género.

Por definición teórica los géneros literarios son series de técnicas expresivas únicas, vinculadas a reglas o tradiciones de forma y contenido, de carácter histórico o no, a las que se *someten* u *oponen* las obras literarias. Aristóteles redujo a tres las infinitas posibilidades genéricas, que eran las existentes en su contexto histórico: épica, lírica y dramática. En la actualidad son más numerosas las obras de subgéneros como novela y cuento, lo que ha hecho aún más extensa y menos comprehensiva la noción de la primera, la épica, al incluir la forma narrativa y desplazar la forma poética que tenía en sus orígenes. Esto es importante para la CF, pues sus principales

evidencias se hallan en este rango. Sin que ello obste para excluir la poesía, el guion (teatral, filmico o radiofónico), y el ensayo. Incluso existen evidencias de escritura académico-científica que pertenecen a este género.

Al igual que todos los géneros, la CF sólo puede ser entendida como un conjunto de constantes retóricas y sígnicas o semióticas que identifican y reúnen a varios textos, y que se van conformando históricamente (Microsoft, 2003). La discusión entra aquí en el campo de las divisiones y de las subdivisiones. El lector ya habrá notado que se denomina a la CF como género y no como subgénero, pese a que algunos estudiosos señalan su pertenencia a la narrativa fantástica. Sin embargo, debido a la extensión de su producción mundial, así como por los conflictos que surgen de esta clasificación imprecisa, nos será más conveniente llamarles géneros —o subgéneros de la narrativa— limítrofes, que comparten rasgos y tradiciones, pero se alejan en puntos decisivos.

Géneros limítrofes históricos de la CF

La antigüedad de la clasificación aristotélica en tres géneros también ha obligado a la creación de términos que intentan responder a la evolución histórica de la producción literaria bajo la extensa denominación de géneros mixtos, y el añadido de un cuarto género, el didáctico —lo que ha complicado el asunto, aunque no atañe a los intereses de esta investigación—. Esto es también válido para la ciencia-ficción y su forma denominativa, pues en los últimos dos siglos y en diferentes regiones geográficas ha sido llamada utopía, científiccción, romance científico, fantaciencia, ficción científica, ficción especulativa, fantasía científica, anticipación, literatura de ideas y ciencia-ficción, es decir, de tantas formas como expresiones o estudiosos tiene. He preferido este último término por ser el que tanto los autores del género como sus seguidores

prefieren, y es bajo el cual se inscriben en México los acervos bibliográficos relacionados —sin embargo esta clasificación no impide que otras surjan y sean más o menos aceptadas: política ficción, CF policíaca o negra, misterio, etcétera, que sin ser subgéneros, parecieran responder al mecanismo de la tradición genérica que nos ocupa: resolución de un enigma mediante los recursos de la lógica y la ciencia.

El lector convencional, así como el fanático de la CF, saben que el género tiene su punto de partida en las ideas científicas insertas en una narración sobre lugares lejanos, alternos o diferidos en el tiempo en cualquiera de sus direcciones; donde se emplea más exactamente el saber teórico para brindar una explicación racional y aceptable —de ahí que la novela de viajes, la aventura, la novela histórica y la policíaca sean similares en forma— de los diversos asuntos que constituyen la trama. Por esta razón en principio postulo que no puede haber CF fuera de un contexto social regido por la ciencia y ampliamente racional en sus explicaciones cotidianas, aunque sólo sea en el contexto del autor. Baste que un pueblo explique cualquier fenómeno como producido por causas metafísicas para que la narración nacida en su entorno sea más fantástica que cienciaficcional: el lector meticoloso podrá percatarse de que *Frankenstein* de Mary Shelley se acerca más al género de horror o fantástico que a la CF —la biología y la comprensión de los estímulos neuroeléctricos está aún en pañales, y es mero pretexto para la reflexión filosófica—, mientras que una novela también romántica como *De la Tierra a la Luna* de Julio Verne es ya CF en su afán de ser respetuoso con las convenciones científicas en boga e incluso con los afanes anticipatorios. Y, sin embargo, ambos son considerados ciencia ficción, y es de hecho la novela de Shelley, la que se considera obra inaugural de la CF¹³. Uso ejemplos famosos para establecer un

¹³ Según algunos autores, 1818, fecha de la publicación de *Frankenstein* o el moderno Prometeo, es el año uno de la ciencia ficción; así que los productos anteriores a esta época se denominan protociencia ficción (Fernández M. A., 2015). Más apropiadamente, consideramos a la ciencia ficción, no respecto a ese parteaguas que no es universal, sino según la adhesión confesa del autor a la ciencia como recurso explicativo de la trama ficcional.

punto de vista, en el afán de que se comprenda el postulado de que una sociedad que imbrica la cosmovisión científica con creencias religiosas y mágicas, rara vez crea CF, y en cambio produce toda la gama de la fantasía postulada por Todorov (1981)¹⁴. Un ejemplo de ello es la *fantasy* (de espada y hechicería) que aunque presenta mundos alternos (extrapolación en otra realidad, de algunos aspectos de la sociedad del escritor. Darko Suvin los denomina “islas alternas” y en la filosofía se le asigna la denominación de utopía) como la ciencia ficción, usa a la magia y las creencias míticas y religiosas como punto de partida y resolución del conflicto.

Extensión histórica de la definición de CF

Uno de los principales problemas para el deslinde genérico de la CF es la extensión histórica de su producción, según se definan sus términos. Si se la hace pertenecer al género fantástico —estudiado por Todorov, abarcando un corpus que incluye el relato de tradición oral, la fantasía, lo extraño y lo maravilloso, con una larga mirada histórica—, entonces baste con que aparezca en sus textos alguno de los tópicos comunes para que se le considere perteneciente a la CF: v. g. los viajes a la Luna, desde Luciano de Samosata hasta Cyrano de Bergerac, o los robots del dios Hefestos y el Golem de la leyenda judía medieval. Ninguno de estos relatos empleó el conocimiento científico como sustento de la trama o asunto, sino subterfugios como el uso de pájaros o globos aerostáticos como forma de propulsión, ignorantes de la fuerza gravitatoria, y poderes y palabras divinas como forma de animación de lo inerte. También es altamente probable que sus creadores sólo emplearan el tema del viaje a la Luna o el autómatas como medio para realizar una crítica social o un recuento de maravillas que, aunque tienen relación con el

¹⁴ Según Tzvetan Todorov, el género fantástico tiene como elemento signico sobresaliente el extrañamiento ante lo sobrenatural, y cumple su efecto peculiar cuando dicho extrañamiento se mantiene sin resolver al término de la ficción, si se resuelve hablamos de lo extraño, pero si lo sobrenatural responde a reglas internas del mundo ficcional diversas al mundo del creador, entonces se trata de lo maravilloso. Si la CF es un subgénero de lo fantástico, entonces corresponde a lo maravilloso tanto como a lo extraño, según este estudioso (Todorov, 1984).

conocimiento del mundo aceptado en el momento de su creación histórica, no es éste de carácter científico sino mítico-mágico.

De igual forma cabe considerar a la utopía —definida por la RAE (2001) como “plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación”; y a la que Darko Suvin incluye como subgénero sociopolítico de la CF—, género literario que ha servido como vehículo filosófico y político desde Platón a Bacon, que ha cobrado gran actualidad en los estudios filosóficos de la posmodernidad, y al que es altamente improbable que pueda colocársele el sobrenombre de CF. Sobre todo desde la perspectiva del estudioso o el creador de la misma, para quienes la utopía se encuentra en una posición diferente y más elevada conceptualmente que el mero divertimento de la baja y aún de la alta CF¹⁵, pues conjuga al cuento filosófico un poderoso pensamiento suscrito por el autor. Si bien en épocas remotas se atribuía el sitio de la utopía a una isla lejana o una región inexplorada, actualmente se le aleja en el espacio exterior o en el tiempo. Novelas como *1984* y *La granja de los animales* de Orwell o *Un mundo feliz* de Huxley han sido suscritas bajo el género de CF, pero sus lectores consideran que no sólo son CF, sino algo más indefinible y trascendente para la cultura, y por tanto obras maestras libres de ataduras genéricas. Un caso más reciente es el de la galardonada con el Nobel de Literatura 2007, Doris Lessing, “that epicist of the female experience, who with scepticism, fire and visionary power has subjected a divided civilisation to scrutiny” (Nobel Media AB, 2014); cuya elección causó tal asombro, notorio en la prensa mundial, porque en ocasiones su obra se dedicó al “género menor” de la ciencia ficción.

Históricamente la utopía es el primero de los géneros en aparecer (tanto si se le considera género por sí misma, o como subgénero de la ciencia ficción), con Tomás Moro en 1516. El siglo

¹⁵ Llamo alta *c-f* a la creación total de mundos alternos o modelos sociales especulativos, mientras que la baja sólo usa un tópico que irrumpe en la “realidad” como forma de extrañamiento.

XVIII y el XIX contaron con una miríada de escritores que se apegaban a lo que consideramos novela o romance científico (un arcaísmo que abarca a Balzac, Camille Flammarion, Mary Shelley, Julio Verne, Edgar Rice Burroughs, H. G. Wells y Conan Doyle, o en México a Manuel Antonio de Rivas, Pedro Castera, Amado Nervo y Eduardo Urzaiz Rodríguez) y que aún se utiliza para denominar a la narrativa escrita con inspiración y bajo el estilo y la atmósfera nostálgica de aquellas novelas, en las que la afirmación científica, incluso equívoca, no podía ser impugnada por el conocimiento de la época (los retrofuturismos entran bajo esta denominación, pese a haber nacido a finales del siglo XX).

Definición histórica de la CF

El término *scienti-fiction* o *science-fiction* fue usado por primera vez en 1851 en *A Little Earnest Book Upon a Great Old Subject*, de William Wilson (Wilson, 1951), para quien la diferencia entre poesía y ciencia ficción reside en el apego de esta última a la verdad (*true*). El renacimiento de la definición del género como ciencia ficción se produce en los años veinte en EU, cuando Hugo Gernsback aplica el término (1927-29) a las historias publicadas en la revista por él fundada: *Amazing Stories* en 1926 (Asimov, 1983). Más adelante, en 1938 se produce la época de John Campbell en *Amazing*, quien con su exigencia de aunar los valores literarios apreciados por el *mainstream* a una corrección científica insoslayable provocó la primera revolución del género, elevándolo al rango de la literatura formal y de culto. Y es, con el acento en la ciencia, que surge la que se considera la literatura en toda la extensión del término “ciencia ficción”, aquella que ya no es omisa o se permite licencias respecto a la ciencia vigente en el momento de su creación.

El fundamento teórico subyacente a la CF moderna es la Revolución Industrial (c. 1750) que de la mano con las revoluciones ideológicas provocadas por las teorías de Newton, Lyell (uniformismo y gradualismo geológico), Galileo, Darwin, Marx, Freud, Einstein y otros, y su consiguiente difusión en todos los estratos sociales a través de la educación escolarizada, produjeron en la humanidad la conciencia de un entorno lógico y estructurado en concepciones científicas y en el empleo del empirismo y el método científico (o los métodos científicos) como formas de validación. Es decir, como requisito fundacional, tenemos al pensamiento científico y a la era de la ciencia o Edad Moderna de la historia¹⁶. Adelantándome a una posible objeción, aclaro que no postulo la necesidad de un público lector versado en ciencia, pues basta con un entorno social de personas informadas (inteligentes, si se quiere) que acepten la cosmovisión científica (Pringle, 1991: 12). Las producciones previas a este horizonte histórico tanto como aquellas que se alejan de este espíritu y continúan sumergidas en concepciones precientíficas o seudocientíficas invalidadas por el conocimiento moderno, pueden ser consideradas como fantasía, *fantasy*, mitología cosmogónica, utopía renacentista o romance científico, e incluso recibir la denominación de prehistoria de la CF, primitiva o protociencia ficción, pero en ningún caso son ciencia ficción en la extensión estricta del término —ello no obstante que Verne y Wells, considerados padres del género, producían desde el siglo XIX romances científicos absolutamente respetuosos del conocimiento científico en boga.

¹⁶ Desde la educación básica aprendemos que la Edad Moderna se caracterizó por el sentido antropocéntrico de la vida, con el consiguiente abandono del teocentrismo; el carácter individualista del hombre moderno; el encumbramiento de las monarquías absolutistas y el nacimiento de los estados nacionales, con el ulterior ocaso del Feudalismo; los grandes avances científicos y tecnológicos, así como los grandes descubrimientos geográficos; el progreso artístico, literario y científico, un desarrollo cultural cimentado en la imprenta; la Reforma y la Contrarreforma religiosas, que también usaron primero y denostaron luego a la imprenta; el mercantilismo y el liberalismo económico. No es intención de este estudio discutir la periodicidad histórica ni sus características, sino dar por sentado que la mayoría de los escritores de CF escriben bajo la égida del pensamiento o pensamientos científicos de la edad moderna, validados por métodos científicos y el escrutinio de los pares, y proceden en la narración haciendo referencia, utilizando como vehículo o inspirados en el discurso científico, con obvio conocimiento de documentos arbitrados provenientes de esta forma de pensamiento. Y que claramente, cuando retoman temáticas divergentes a la ciencia, siguen procediendo (ingenua o conscientemente) desde esta perspectiva. De ahí que a veces, incluso la historia, con sus avances y nuevos descubrimientos, puede servir a las intenciones de la CF, aunque en la clasificación la llamaríamos novela histórica, y aunque, en sentido estricto, no se trata de una ciencia dura.

El público del siglo XX —un siglo nacido con fiestas que anticipaban un mundo mejor, y que vio en cambio una sucesión de guerras cada una más violenta que la anterior, inacabables y suprafronterizas, y que últimamente ha gravitado a lo virtual y a los fundamentalismos—, amparó la creciente popularidad del género y condujo a que muchos escritores tendieran hacia éste —y no precisamente con el objetivo de superar censuras, a veces simplemente para obtener el sustento mediante un producto de entretenimiento—, para explorar las alternativas sociales que corrían parejas con el desarrollo científico y tecnológico. Esta tendencia es a la vez, uno de los principales requisitos para considerar una obra como de CF: la voluntaria aceptación por parte del escritor de las convenciones del género, incluso para subvertirlo. Lo que implica una intencional adhesión a los dos términos que conforman el término: la ciencia y la ficción. Porque sin el discurso y proceder del pensamiento científico, se queda en mera literatura; y sin acatamiento de las convenciones novelísticas referidas a la estética, a la fabulación verosímil, al entretenimiento o al menos a la correcta escritura, la ficción se queda en mero relato con apariencia deslucida.

Para que se comprenda mejor esta postura personal, vale la pena detenerse a pensar en *La colisión de los mundos* (1950) de Immanuel Velikovsky, las series de *Caballo de Troya* (1984 y sigs.) de Juan José Benítez, o la más reciente *El código Da Vinci* (2003 y secuelas) de Dan Brown, que pese a contener temas similares a la CF, no han sido inscritos ni por sus autores ni por sus editoriales como pertenecientes al género novelístico, sino que son pretendidas afirmaciones basadas en documentos y evidencias científicas. De hecho, aunque las editoriales a veces ponen las palabras “novela” o “especulación” en las portadas, estos escritores han lucrado gracias a la credulidad de su público. Y en ocasiones hasta han negado la parte ficcional de sus obras (excepto Velikovsky, cuyas obras no las declara como ficción, y quien *creía* firmemente en sus afirmaciones, como todo catastrofista medieval), haciendo creer al lector incauto que la

seudociencia contenida es virtual y científicamente verificable —lo que atenta contra el procedimiento del extrañamiento cognoscitivo, que es la forma como se estructura la CF, según Darko Suvin.

Definiciones de diccionario

La Real Academia Española define a la CF como: “Género de obras literarias o cinematográficas, cuyo contenido se basa en hipotéticos logros científicos y técnicos del futuro” (RAE, 2001; RAE, 2015).

La *Encyclopædia Britannica Company*, en su definición corta señala que la CF son: “stories about how people and societies are affected by imaginary scientific developments in the future”. En su definición completa especifica que esta “fiction dealing principally with the impact of actual or imagined science on society or individuals or having a scientific factor as an essential orienting component”. En su definición infantil persiste en el efecto sociológico de la ciencia, pues las describe como “made-up stories about the influence of real or imagined science on society or individuals”. Y en los ejemplos clarificadores señala un posible uso del término: “Time travel exists only in the realm of *science fiction*”. Con lo que no podríamos estar más que de acuerdo, pues no es preciso que la ciencia sea real, sino sólo factible desde la extrapolación de sus efectos sociales. Asimismo, la *Enciclopedia Británica* acota el “First Known Use of *SCIENCE FICTION*: 1851” (Encyclopædia Britannica Company, 2015).

Por su lado la *Encyclopædia Britannica*, en un artículo escrito por Bruce Sterling, define:

Science fiction, abbreviation SF or *sci-fi*, a form of fiction that deals principally with the impact of actual or imagined science upon society or individuals. The term *science fiction* was popularized, if not invented, in the 1920s by one of the genre's principal advocates, the American publisher Hugo Gernsback. The Hugo Awards, given annually since 1953 by the World Science Fiction Society, are named after him. These achievement awards are given to the top SF writers, editors, illustrators, films, and

“fanzines”. (*Encyclopædia Britannica*, 2015).

Asimismo, Sterling nos ofrece los nombres alternativos de este género literario “*sci-fi*; SF; speculative fiction”. Aunque esta definición es útil, no la seguiremos en este último punto, pues preferimos la diferencia establecida por David Pringle (1991) para quien los objetos de estudio literarios reciben la denominación de CF, y los no literarios, la de *sci-fi*. Es decir, la acotamos debido a que es una definición demasiado abarcadora. Y tampoco nos apegaremos al de ficción especulativa, que puede dar cabida a excluir algunas obras de CF que en apariencia no son especulativas.

Abundando en este último punto, pasaré de largo las objeciones que pueden hacerse a una definición académica y de diccionario, pues ambas, la de la RAE y la de la Británica, atienden al uso popular del término. Ambas extienden la definición del concepto al usar con distintas palabras la acepción de “obras de ficción” y no la de “obras literarias”, con lo que incluyen trabajos de cine, radio, cómics, artes plásticas, anuncios, música y otros.

En términos generales, resumimos que la definición de diccionario implica obras ficcionales cuyo soporte es la ciencia en sus posibles desarrollos futuros y sus efectos en individuos o sociedades. Definición que en principio aclara y supera la concepción popular del término, pero aún resulta insuficiente.

Distinción entre CF y sci-fi

La mayor parte de los lectores habrá pensado, al notar que este estudio se refiere a la CF, en alguna película o serie famosa cuyo contenido atiende a las tradiciones genéricas: *2001: Odisea Espacial* (Kubrick, 1968) o *Star Wars* (Lucas, 1977), por mencionar las más famosas. La denominación específica para las producciones que en el campo de la CF son sustentadas por

medios no literarios es *sci-fi*: filmes, series de televisión y radio, teatro, cómics, novelas gráficas, obras plásticas, videojuegos, anuncios y afiches comerciales (Pringle, 1991) —la discusión sobre la designación para las páginas web aún está pendiente, pero se puede obviar si se atiende a la especificidad del uso de la lengua escrita, sea cual sea el soporte material: bits o papel. Lo mismo cabe para los guiones, cuando éstos no llegan directamente al lector, sino mediados por el film, las ondas radiales o el escenario—. Cabe aclarar que la popularidad de la temática de la CF ha conducido a la creación de toda una serie de iconos y mitos fácilmente reconocibles, de tal forma que habría de hablarse de una puesta en clave cienciaficcional de cualquier objeto, sea cual sea su asignación genérica (el western, la aventura o el suspenso suelen usar los mitos e iconos de la CF porque son fácilmente reconocibles por parte del público lego), pero no de CF. De ahí la importancia del uso del término *sci-fi*.

Un debate muy extendido entre los seguidores y los detractores de la saga *Stars War*¹⁷ es si podemos considerarla perteneciente al género de la CF. La razón es que prácticamente responde a la temática tradicional de la CF así como al extrañamiento, pero no al cognitivo (o, si se quiere, especulativo), y tampoco al modo de accionar estableciendo un *novum* o novedad (v. infra), postulado por Suvin (1984). En todo caso se trata de una aventura espacial más cercana a la *fantasy* de espadas, hechicería o metafísica religiosa, que a la CF¹⁸.

2001: Odisea Espacial en cambio, que podría ser denominado un film aburrido en contraste con las *space operas*, responde cabalmente a todas las posibles definiciones del género: especulación, futuro posible, afectación en lo individual y social, respeto irrestricto al conocimiento científico de la época, representación fidedigna del tema espacial (las naves no rugen

¹⁷ De hecho, George Lucas realizó su historia sobre la imitación de los filmes de samuráis de Akira Kurosawa, con una mística arte marcial, con un código similar, que ha sido lo más rentable de su ficción de espadachines espaciales (Gómez-Jurado, 2015).

¹⁸ Y ello, pese a todas las bromas del día de los inocentes o *April's Fools* que postulan la existencia de colegios de físicos teóricos que se encuentran buscando "La Fuerza".

en el vacío, por ejemplo), y aunque hay una sola computadora no antropomórfica, su presencia no es decorativa, secundaria ni sensiblera, sino que es parte del novum: qué pasaría si una inteligencia artificial tomara el control de un vehículo durante un viaje interplanetario, e impulsada por su directiva primaria, decidiera acabar con la tripulación. Además, es una ficción perfectamente plausible en todos sus detalles.

Así que tenemos obras puestas en clave de ciencia ficción, pero carentes de novum — innovación científicamente plausible usada como soporte de la narrativa (Suvin, 1984)—, y otras que en apariencia no son ciencia ficción pues no contienen los tópicos clásicos o más vistosos, pero que sí presentan un novum: *Hombre mirando al sudeste* (Subiela, 1986), donde se plantea qué pasaría si un extraterrestre estuviera entre nosotros pero fuera imposible diferenciarlo como un “otro” o “alien”.

Tematología de la CF

Una de las opciones más socorridas en el estudio de la CF es el abordaje tematólogo, entendido como el estudio de los temas y motivos, en sus relaciones entre el imaginario ficcional y la historia, las ideas y, en este caso, la ciencia. Como ya se probó en Sánchez Arce (1994), el estudio de los temas y motivos es fructífero en el campo de la CF, pues es una de sus constantes más evidentes y la que mayor reconocimiento popular tiene. Así pues, vale la pena observar los orígenes, la conservación o mutación, la migración a otras artes o géneros, las imágenes simbólicas, las variaciones históricas y su relación con el contexto de origen del autor y la obra.

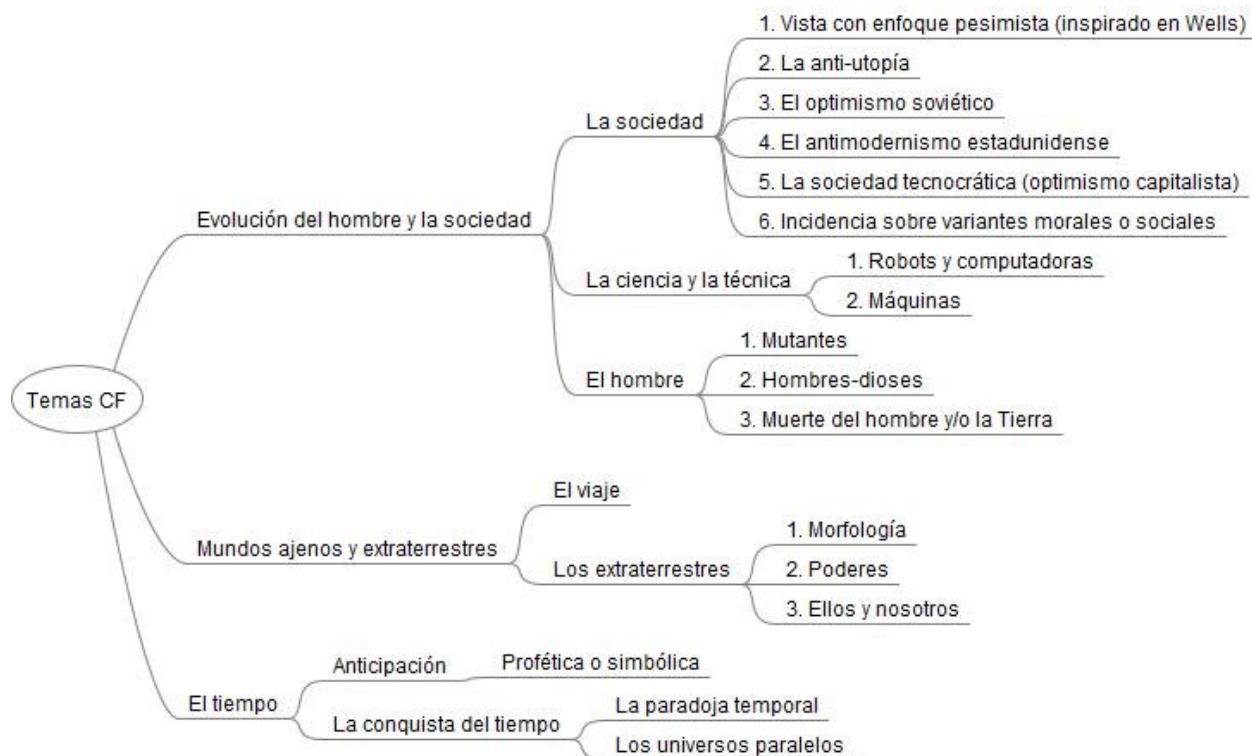
El tema, entendido como abstracto y conceptual (y que requiere un gran nivel de abstracción para ser formulado por el lector o el estudioso), es la unidad mayor que agrupa múltiples motivos. Éstos, por su parte, están subordinados al tema, como entidades más pequeñas

del material temático, y sustentan elementos concretos de contenido, a la vez que movilizan la acción.

La presencia de temas y motivos es enriquecedora por cuanto conducen a la determinación de constantes genéricas, rupturas y metamorfosis que se explican contextual e históricamente, lo que permite la acotación de los elementos formales de una especie literaria. Así pues, el o los motivos, configurados estructuralmente dentro del tema de la obra, y el tema mismo, permite no sólo la interpretación del objeto estudiado: el carácter concreto de estos elementos, es el que configura al género como una tradición literaria, en distintos tiempos y lugares.

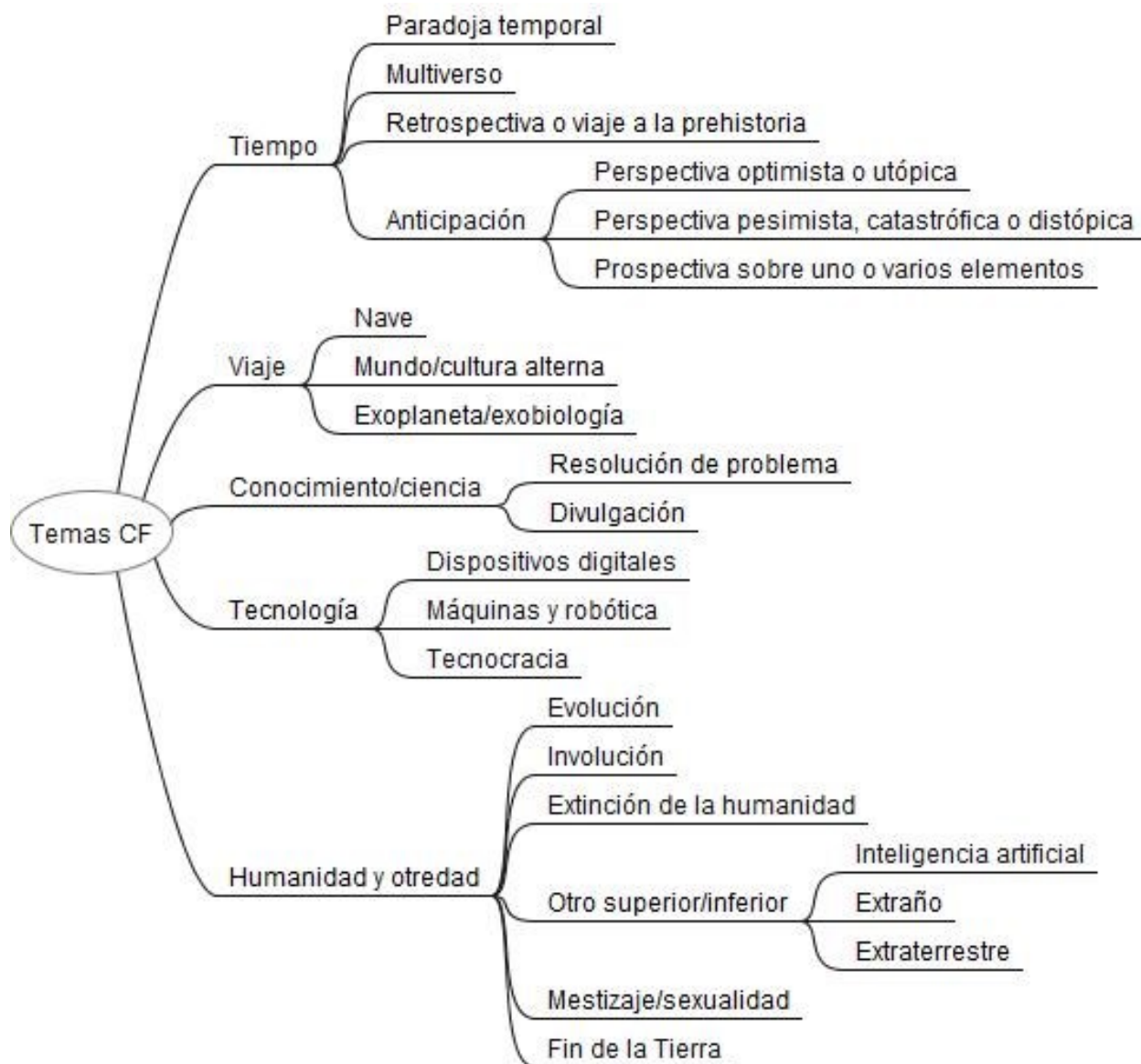
Cabe advertir que no se trata de una simple catalogación, sino un principio de identificación del género, con la advertencia de que su mera presencia no es concluyente en la identificación de la pertenencia genérica de la obra cuestionada. Asimismo, que los aquí llamados temas, se refieren a la abstracción de toda la obra en su conjunto de motivos, pero los mismos pueden ser un motivo o unidad más pequeña en el conjunto de la obra, cuando son detonantes de la acción pero no se extienden a la totalidad de la misma.

Conviniendo pues en denominar CF a las obras literarias y *sci-fi* al resto de los productos artísticos no literarios, es preciso señalar que en cuanto a los temas, que son comunes a ambas formas artísticas —aunque no siempre presenten un novum—, éstos son tradicionales en grado tal que es posible catalogarlos. Siguiendo la propuesta de Jean Gattegno (1985) y recopilando información de diversas fuentes que sería largo enumerar aquí, elaboré este cuadro con fines instrumentales para el análisis de la obra *Trafalgar* (Gorodischer, 1979). Recojo aquí el cuadro para hacer contraste con una reelaboración del mismo.



Esquema 1. Temas según Jean Gattegno y otros (cuadro tomado de Sánchez Arce, 1994: 43).

Originalmente este cuadro satisfizo los requerimientos de análisis usados en *Los temas de la Ciencia Ficción en Trafalgar* (Sánchez Arce, 1994), que presenté para obtener el título de la licenciatura. Para el actual estudio de la producción latinoamericana, he considerado una reestructuración de los temas, al amparo de la evolución del propio género y de la realidad.



Esquema 2. Temas de la ciencia ficción, incorporando elementos que son producto de la era digital.

El lector atento podrá notar que algunos de estos temas aparecen obligadamente reunidos: la paradoja temporal exige la conquista del tiempo mediante el uso de una máquina o nave que facilite el viaje, y entonces aparece la confrontación con un mundo o cultura ajena que puede o no radicar en la propia Tierra, y con los otros. Estas imbricaciones que alteran la clasificación precedente obligan a algunos autores a reducir aún más la temática, como Darko Suvin, quien la limita a sólo dos: la isla alterna y la máquina del tiempo, señalando que todos los demás temas son

combinaciones y variaciones de ambos. Sirva el cuadro, pese a las objeciones y reacomodos que se le puedan hacer, como catálogo estipulativo para el ámbito de esta investigación, con el fin de que el lector inexperto identifique en forma sencilla la tradición temática de la CF, y comprenda la razón por la cual en épocas recientes hubo necesidad de separar a la *sci-fi* de la CF, a causa de la extensión de la tradición inicialmente literaria a otras formas expresivas, con su consiguiente agostamiento y depauperación estética. Algo que ha ocurrido, sin embargo, con todos los géneros afines a éste, con la generación de textos que se parecen, pero no son. Así pues, puede haber un robot, o un extraterrestre, así como puede haber un zombi o un vampiro, sin que los expertos consideren al texto como perteneciente al canon o tradición de la ciencia ficción, del terror o del gótico, y el estereotipo, por tanto, es sólo un pretexto para otro objetivo. Igualmente puede haber una nave o un viaje en el tiempo o estelar, sin que sea considerada su mera presencia como evidencia de pertenencia a la CF.

El añadido del novum a la temalogía

Conviene señalar que en el ámbito de la temática cienciaficcional entran productos que por ser de sustento verbal pudieran parecer literatura del género, cuestión que hace entrar la temalogía en el terreno de la discusión, pues la mera reducción del estudio genérico a la tradición tópica nos conduciría a aceptar en el mismo caudal a Le Guin o Scot Card y a los *fanzines* y *fanfiction* que abundan en la Internet. Y no es por mero esnobismo que se hace esta distinción, sino que en verdad el baremo de la calidad no es sólo la buena escritura sino también la exigencia cognitiva tanto en el escritor como en el lector¹⁹. Es por ello que sumando a la tradición temática

¹⁹ El tema de los dinosaurios ha sido usado con acierto en las ficciones de multiverso y de retrospectiva, con uso de máquina o simplemente con el recurso del mundo paralelo. Por poner un ejemplo burdo, en la red pueden hallarse relatos dinoporno, que especulan sobre las relaciones sexuales entre humanos y dinosaurios, lo que podría ser considerado como ejemplo de multiverso, pero donde no se consideran las imposibilidades biológicas del evento. Por decirlo claro, la ciencia señala que en la improbable ocurrencia de dicha situación, el humano sería

el estudio *retórico* de los mecanismos ficcionales de la narrativa genérica, podemos separar a la alta de la baja CF. Para conseguir delimitar en este punto al género es imprescindible acudir a Darko Suvin (1984), el más reconocido estudioso del género, para quien la CF se define como la literatura del *extrañamiento cognitivo* signado por un *novum* o novedad. Es decir, no basta que el escritor asuma la tradición temática, también debe, en beneficio del efecto estético, atender al requerimiento de que su ficción se desplace en un mínimo grado del mundo cero que habita, para realizar mediante el artificio de las palabras el necesario extrañamiento requerido por cualquier ficción, pero que lo haga fundamentalmente con el apoyo de la cognición —preferente pero no exclusivamente científica—, usando un *novum* como tema o como motivo que impulse el desarrollo de la trama, y sin el cual, no se produciría. Y que en ese ámbito sea capaz de ofrecer al lector lego y al aficionado un elemento formal o de fondo que sea inexplorado o innovador tanto en el ámbito de la tradición genérica como en el más amplio de la cognición humana, sin rebasar sus límites aceptados.

No se trata de un afán normativo o didáctico el que subyace a la delimitación genérica ofrecida por Suvin, porque finalmente la CF popular, alentada por sus fanáticos y sus noveles escritores, demuestra una fortaleza indiferente a restricciones ajenas al grupo; sin embargo en el campo de los estudios literarios, el estudioso debe hallar las herramientas que le permitan identificar las obras dignas de estudio de entre la amplia producción de irregular calidad que ofrece el mercado. Y en el fondo, bien mirado, es precisamente el lector experto el que exige a la ficción que sea algo más que un mero vehículo de entretención infantil o escapismo, pues espera que le sorprenda, le enseñe y le haga pensar.

cazado como alimento. Igual ocurre con los *space western* (en vez de indios, *aliens*), *space opera* (en lugar del imperios terrestres, imperios espaciales) y viajes temporales (donde la diversidad lingüística es soslayada), usados para alejar al lector de lo cotidiano, exclusivamente para exacerbar su morbo, sin ningún valor literario o intelectual, pues lo mismo daría poner la estructura ficcional en la isla de al lado.

Primeros seis rasgos de la CF

Concluyendo, la CF que constituirá el objeto de estudio de esta investigación deberá cumplir los siguientes requisitos:

- El autor se suma al canon (rasgos retóricos y sígnicos o semióticos) instituido por la tradición histórica de la CF: temalogía (supra esquemas 1 [pág. 39] y 2 [pág. 40]).
- Por rasgos sígnicos o semióticos se entenderá la fidelidad o ruptura de la temática tradicional, así como la inauguración de un nuevo tema afín.
- Por rasgos retóricos de la CF se entiende al extrañamiento cognitivo como forma expresiva, con la inserción de un novum. Aquí el tratamiento, original y distintivo, de un elemento, un detalle, un tema o un conocimiento de frontera, es el motivo o el disparador de la narración, y sin el cual, la historia no cumple con el extrañamiento cognitivo. Por tanto, se debe tener en cuenta que un novum ensayado antes, deja de ser novum en una nueva ficción que no aporta nada diferente. El novum, por tanto, al igual que la metáfora, se banaliza o se vuelve lugar común en sucesivos usos.
- La validación del extrañamiento cognitivo caracterizado por un novum, así como de la temática, se producirá en el acuerdo con el horizonte geográfico, social, histórico y/o conceptual del momento de la escritura. Por tanto, la inserción del corpus y la metodología científica o tecnológica deberá ser la aceptada socialmente, sin exclusión de ciencia alguna²⁰.
- En último extremo, podrá aceptarse como perteneciente al género, alguna obra basada en seudociencia, si ésta, durante el horizonte del creador era aceptada como ciencia, no podía ser

²⁰ Originalmente la CF sólo empleaba las ciencias naturales y las matemáticas como asunto de la ficción; el posterior uso de las ciencias sociales significó un duro golpe para las formas expresivas originales, pues aunque a los lectores les resultaban más atractivas estas últimas, daban mayor cabida a especulaciones contrarias a los formalismos científicos. De ahí proviene la clasificación en CF dura y CF blanda —esta última con connotaciones peyorativas, por ser más flexible en contraste con el rigor científico de la primera.

rebatida por la ciencia del momento o si su creador la consideraba genuina ciencia sin charlatanerías de por medio.

- Por último, la obra deberá cumplir con los rasgos formales propios de la literatura. Por rasgos formales de la literatura deben entenderse elementos mínimos como: forma narrativa, poseer al algún efecto estético, uso de recursos retóricos, mostrar un estilo personal, presentar riqueza léxica y semántica, o, aunque sea, mostrar una estructura sintáctica comprensible, así como elementos de cohesión y ortografía. Todos, aspectos que son cuidados por las casas editoriales, pero que dependen enteramente del escritor en casos de autoedición, los que son frecuentes en el *fandom*. Indudablemente en un estudio literario, analizar la obra desde una metodología específica o tendencia particular, es importante y exigible. Sin embargo, considerando el extenso volumen de la CF latinoamericana, su origen en grupos de seguidores y escritores que se autopublican, así como el hecho de que muy pocos de éstos pasan por procesos editoriales rigurosos, se ha preferido limitar el análisis literario a los elementos indicados, en tanto exigencia de inteligibilidad más que reclamo de logros estéticos. Mucha de la obra regional, sólo es sometida a la crítica de los expertos desde la perspectiva de la temática, y pocas veces, desde los aportes lingüísticos o literarios. Baste, pues, que el texto tenga condiciones mínimas de accesibilidad lectora.

En una reflexión aparte respecto a este sexto rasgo, conviene señalar que los *fandoms* son muy productivos en la creación de obras relacionadas con las producciones *sci-fi* de renombre. Así pues, existen creaciones de los fanáticos (*fanmades*²¹) que han dado lugar a que nóveles

²¹ El *fanmade* puede ser *fanfic* o relato, *fanart* o pintura, *fansong* o canción, *fanfilm* o película, *vidding* o video, *fanzine* o revista, *ezine* o revista digital, *fanadvertisings* o anuncio, *fundub* o doblaje amateur, *fansite* o página web, *fansub* o subtítulo amateur, *scanlation* o traducción y edición amateur de cómic, *merchandising* pirata y *cosplay* o disfraz. Ejemplos de este fenómeno del *fanmade* pueden rastrearse históricamente, y el caso más antiguo es precisamente el ciclo homérico, con la proliferación de poemas homéricos, creados muchas veces por autores anónimos como extensiones y sátiras de la *Illiada* y la *Odisea*. Así, cada historia cuyo atractivo ha fascinado al gran público, ha sido sujeta a emulaciones, homenajes, adaptaciones e incluso plagios, por parte de sus rendidos seguidores, hasta la época actual. Y al emular la obra se han convertido en autores por derecho propio, pues no existe, al menos en la CF, la dualidad entre el seguidor y el profesional, independientemente de sus atentados al derecho de autor.

autores y sus productos lleguen a las respectivas industrias, o que han alcanzado similar fama que los originales, manteniéndose amateurs. Sin embargo, no todo lo creado y publicado (en mimeógrafo o en redes), constituye un ejemplo respetuoso del canon ni presenta una manufactura profesional, como es esperable de los productos que alcanzan al gran público. E, incluso, cuando son publicados profesionalmente, rara vez reciben buenas críticas por parte de los profesionales. Podrá verse, por ejemplo, en el caso de *La Nevada* de Céspedes (1985), que los expertos la consideran una mala novela, apenas digna de ser considerada, pese al premio David que obtuvo, mientras que, por su parte, el cuento “El que llegó hasta el metro Pino Suárez” (Rojas, 2010), no consiguió el premio pero recibió el apoyo de la crítica.

Dicho lo anterior, sólo por displicencia, podría afirmarse que la CF latinoamericana se encuentra lejos de poder ser estudiada usando los parámetros empleados en países como Estados Unidos de América o el Reino Unido para la CF de alta calidad. En realidad, una búsqueda inicial en la red, sin ir muy lejos, arroja vínculos a productos y estudios de la CF latinoamericana. Y aunque casi todos ellos gravitan en torno a los referentes de la literatura y la teoría de la CF norteamericana, europea o soviética, en realidad existen recopilaciones y textos antológicos²² que dan cuenta de la producción local, y algunos ejemplos literarios que son altamente venerados, aunque no se les considera CF sino pertenecientes a la literatura culta —como es el caso de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares (1949, 2008), que rara vez es considerada como CF, aunque la temática la hace pertenecer a este género—. En los capítulos siguientes brindaré una panorámica de los estudios y producción relativa al género en el ámbito latinoamericano durante las dos últimas décadas del siglo XX, y demostraré que los requisitos estudiados previamente

²² Antologías que implican teoría y posturas identificables en torno al marco teórico de la CF, las cuales, como se ha mencionado, pueden considerar al género como subgénero del fantástico, o independiente de éste.

aparecen en algunas muestras de nuestra narrativa, lo cual no sólo añade color local a la gran tradición liderada por la CF anglosajona, francesa o soviética, sino que en su aceptación y sometimiento a los cánones del género, producen novedades poco factibles en otros territorios culturales de la CF.

II. Especificidad de la ciencia-ficción latinoamericana

Cuando en 1991 y 1992 preparé la tesis de licenciatura *Los temas de la ciencia ficción en Trafalgar* (Sánchez, 1993), la información sobre la producción genérica norteamericana era abrumadora. También encontré ejemplares de crítica soviéticos, franceses, argentinos, brasileños, cubanos, españoles y mexicanos. La mayor parte, al igual que los anglosajones, sólo se limitaba a la extensión de una introducción, prólogo o presentación. Pero me aportaron valiosos datos sobre temáticas, tendencias, historia y crítica, así como recuentos del caudal publicado en ambas líneas. Eso me hizo consciente entonces de la necesidad de un estudio relativo para Latinoamérica que pudiera equipararse a la obra de los más renombrados investigadores del género —Darko Suvin (1984), por ejemplo, quien con su *Metamorphosis of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* se estableció como un formidable crítico de la CF anglosajona y, por ende, de la mundial—. También me hizo caer en la cuenta de que aunque aparentemente no existía un campo de estudio extenso, esto era así sólo porque la mayor parte de la información se encontraba inaccesible, al haber sido publicada en revistas y libros de corto tiraje, breve existencia y restringida distribución. Así que al término de mi investigación para obtener el grado de licenciatura, aunque conocía algo sobre el tema, sobre todo contaba con referencias de lo mucho que faltaba por examinar. Obtuve entonces una serie de listados que en ese momento parecían valiosos —el tiempo, tal como señalo en el prefacio, ha cambiado el estado de la cuestión.

Más tarde retomé el tema de la CF para la tesis de maestría. Mi propósito inicial consistía en realizar un estudio sobre la CF latinoamericana mediante el examen de los temas de la tradición

mundial, con el fin de averiguar cuáles vetas habían sido explotadas en el ámbito de esta región. Diversas razones me llevaron a abandonar la confección de dicho estudio, entre otras, la imposibilidad de obtener una serie de materiales que tenía en lista, que eran indispensables, pero no accesibles. Por poner un caso, tenía noticia de que en la Universidad Autónoma de Baja California, Gabriel Trujillo Muñoz estaba haciendo la crítica y recopilando antologías del género para el ámbito mexicano; pero por ningún medio pude obtener sus escritos, ni siquiera solicitándolos a quienes viajaban hacia allá.

Pese a los avatares que sufre un género menor, escaso en producción y visto con desconfianza (Chimal, 2015) —como lo es la CF en medio de la corriente principal de la literatura latinoamericana—, la ciencia-ficción ha sobrevivido en los países hispanoparlantes gracias, no sólo al trabajo de los críticos, sino al apego de sus escritores, lectores y aficionados —algunos, incluso, que rayan en el fanatismo, de ahí que en este estudio se usará el término *fandom* para referirse a ellos—. Para dar una idea numérica de esta realidad, leemos en el “Discurso sobre un nuevo método para el estudio de la ciencia ficción latinoamericana” de Miguel Ángel Fernández:

En 1979, la primera edición de *The Encyclopedia of Science Fiction* de Peter Nicholls, le dedicó una entrada [a la *c-f* latinoamericana] junto a España y Portugal. De sus 599 palabras, el 88.9% fueron para españoles y portugueses, y apenas un 11.1% (66 palabras) para Sudamérica, ignorando al resto de América Latina. [...]

[...] en la década de 1960 aparecieron los primeros análisis críticos de la ciencia ficción latinoamericana y, en 1998, un grupo de estudiosos de esta corriente literaria, nos propusimos elaborar una cronología completa. Los resultados arrojaron cifras sorprendentes: 981 revistas y fanzines, 102 cuentos publicados en recopilaciones no especializadas, 253 antologías, 373 novelas y 134 ensayos, provenientes de 15 naciones de América Latina; es decir, casi el 60% de ellas, con excepción de las Antillas Menores, Belice, Guyana, Guyana Francesa, Haití, Honduras, Jamaica, Panamá, Paraguay, Puerto Rico y Surinam. [...]

Argentina [...] es el país [...] más prolífico en publicaciones de nuestra corriente literaria (623 títulos), seguido por México (459 títulos), Brasil (330 títulos), Chile (111 títulos) y Cuba (76 títulos). [...]

[...] Así también, los títulos más socorridos de la ciencia ficción latinoamericana, como puede verse, son las revistas profesionales, semiprofesionales y de aficionados o fanzines [...]. (Fernández M. Á., 2001: 1).²³

²³ Esta parte del estudio todavía no abarca la obra de Andrea Bell y Yolanda Molina-Gavilán, *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction*

Es decir, un género, menor en la región, que medra a la sombra de la CF y la *sci-fi* anglosajona y de la gran literatura latinoamericana.

De hecho, de la lectura de numerosas reseñas, comentarios autocríticos y ensayos críticos, se concluye que casi ningún aficionado al género escapa, en sus años juveniles, de haber sido imbuido por las formas y temáticas de la CF y la *sci-fi* anglosajona, japonesa, francesa, soviética o alemana, y muchos incluso son reacios a aceptar las formas y temáticas autóctonas — suponiendo *a priori* que existan, no por mi opinión, sino debido a las evidencias—. Y una vez que un escritor decide publicar su obra, es inevitable que el lector aficionado al género realice comparaciones cuyo parámetro es precisamente lo conocido, sobre todo en el ámbito de la *sci-fi*, donde la abrumadora calidad técnica (que no necesariamente estética o de ideas) de los filmes, revistas y videojuegos extranjeros, deja en desventaja a un escrito de tono y factura local, por innovador que éste pueda ser. También corren pareja suerte las temáticas y las formas, pues el parangón inmediato es Norteamérica. No se puede evitar, al leer algún ejemplo latinoamericano, pensar «esto se parece a aquello que publicó Asimov», «esto ya lo dijo Clarke», o «este tema ha sido mejor trabajado por Dick».

La comparación, empero, no reside tanto en la calidad escritural como en la factura genérica. Si el autor ha creado un texto que presenta los rasgos retóricos y sígnicos o semióticos instituidos por la tradición histórica de la CF (que son *extrañamiento cognitivo como forma expresiva*, con la inserción de un *novum*, así como su fidelidad o ruptura respecto a la *temática* tradicional, de inmediato se juzga si presenta alguna novedad científica, si el tema es tradicional o no, o si el extrañamiento está bien conseguido), compite entonces bajo la perspectiva de la gran CF elaborada por los grandes maestros (Heinlein, Clarke, Asimov), los autores de la *new wave*

(Sturgeon, Bradbury) o europeos (como Lem), así como desde la inauguración de temas afines que son caros a los precursores mundiales, *La máquina del tiempo*, de Wells, 1895; *Un mundo feliz*, de Huxley, 1932; *1984*, de Orwell, 1949; *Yo, Robot* de Asimov, 1950; *El fin de la infancia*, de Clarke, 1953; *Soy leyenda*, de Matheson, 1954; *Las crisálidas* de Wyndham, 1955; *El hombre en el castillo* de Dick, 1962; *Mundo Anillo* de Niven, 1970; *Los desposeídos* de Le Guin, 1974; *El juego de Ender* de Card, 1985; *Solaris* de Lem, 1961; o *Juan Raro* de Stapledon, 1935). Pero lo mismo ocurre con todos los géneros de la corriente fantástica; la competencia es desproporcionada.

En peor sitio deja a los latinoamericanos la *validación* tanto del extrañamiento cognitivo y del *novum*, como de la temática, debido a que el horizonte geográfico, social, histórico o conceptual desde el cual se la juzga es el mundial, no el local —que de todos modos se mantiene en desventaja relativa—. Existe una arraigada creencia de que en nuestros países, al producirse una baja cantidad de conocimiento científico y tecnológico, sólo se pueden trabajar las ciencias blandas como referente u horizonte, y en ese caso, la CF local adolece del sustento propio del género, que es la ciencia y la tecnología. De hecho, hay quien afirma que la producción local nace del consumo de la literatura extranjera, no de la ciencia misma, ya sea local o extranjera (supra Alejandro Alonso, en la página 109).

La dicotomía escritor-científico, se prueba en el hecho de que algunos de los grandes escritores del género son también científicos: Isaac Asimov, bioquímico; Arthur C. Clarke, experto en radares, matemático y físico; Stanislav Lem, estudiante de medicina y ayudante de investigación científica; o Carl Sagan, físico. Otros, sin embargo, también grandes plumas, fueron académicos de las consideradas ciencias blandas: H. G. Wells, historiador y filósofo británico; Dan Simmons, profesor; Philip K. Dick, estudiante de lengua inglesa; Ursula K. Le Guin, lenguas romances; o Aldous Huxley, literatura inglesa. Algunos, periodistas: Richard Matheson, Clifford D. Simak y

George Orwell. O guionistas: Orson Scott Card y Alfred Bester. También hay famosos en el terreno que ni siquiera asistieron a la universidad, como es el caso de Ray Bradbury. Por lo que sería ocioso insistir en que la profesión científica sea un requisito, y más bien el lector esperaría una buena factura escritural, con un novum correcto. Una cuestión curiosa es que estos escritores no son creadores insulares (excepto, quizá Stanislav Lem por razones geográficas, y Philip K. Dick, psicológicas), sino que se movían en círculos dedicados a la literatura o la escritura profesional, sea de la ciencia o de las humanidades.

En el otro extremo, la producción literaria latinoamericana queda subordinada a que el autor posea un extenso conocimiento de la cultura científica mundial, en cuyo ámbito se encuentran en desventaja tanto nuestro sistema educativo como nuestro aparato productivo, y sobre esta base, aunar talento literario pareciera exigir demasiado, pues la región padece de analfabetismo científico. Es decir, la contradicción es que podemos contar con científicos generadores de conocimiento, que adolecen de alfabetización académica, que no son propiamente escritores académicos dedicados a la difusión científica, o que no son literatos —porque cada texto requiere su propia enseñanza y aprendizaje, y el escritor científico no es, por tanto, hábil en todas las formas de escritura como consecuencia de serlo en una (Cassany, 1997; Carlino, 2005)—; y por el otro, tener escritores o literatos que no son versados en ciencia (CONACyT/INEGI, 2011).

Esta realidad ha tratado de ser abatida, en México, por CONACULTA y CONACYT, tanto como sus correspondientes organismos locales, mediante un aparato editorial que promueve el hacer de la ciencia desde México en todos los niveles educativos, así como los concursos y premios relativos, que en ocasiones incluyen a la CF —como ejemplo, desde 1984, la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla convocaba en forma anual al Concurso Nacional de Cuento Fantástico y de

Ciencia Ficción, llamado Premio Puebla, hasta 1997²⁴ (Fernández, 2001)—. También los particulares hacen sus esfuerzos, como es el caso de la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía (AMCyF, 1991) —”organización que convoca al Concurso Nacional Kalpa de Cuento de Ciencia Ficción²⁵ en forma anual desde 1992 (con una interrupción en 1995)”— y el Círculo Independiente de Ficción y Fantasía —”fundado en 1996, convoca anualmente al Festival Internacional de Ficción y Fantasía en Tlaxcala, desde 1997²⁶, y realiza distintas actividades que incluyen la presencia de autores en distintos eventos culturales de la capital y centro del país” (AMCyF, 1991).

Revisando la *Wikipedia*, se puede encontrar mayor información acerca de los certámenes literarios: El Huevo-AMCYF-Minotauro (2005), Sizigias (obra publicada, cuatro ediciones, 2001-2004), Charrobot (1997), Premio internacional de cuento fantástico “Terra Ignota”²⁷ (2002), el Premio Internacional Goliardos²⁸ (2000-2008) y el Premio Internacional VID de Ciencia Ficción y Fantasía (MECYF; cinco ediciones de 1997-2003) (Colaboradores de Wikipedia, 2015a). También abunda esta entrada de CF en literatura (historia, novelas y publicaciones periódicas como revistas, fanzines y ezines²⁹), premios, cine, grupos y asociaciones mexicanas, esquema que se repite en la *Wikipedia* respecto a otros países de la región.

Más recientemente, la SEP, La Semana Negra y el Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología del Estado de Puebla, convocaron el I Concurso Internacional de Relatos de Ciencia Ficción Semana Negra-CONCYTEP 2015 (CONCYTEP-Semana Negra, 2015), un ejemplo más de que los institutos científicos más prestigiosos del país, son los principales promotores de los géneros

²⁴ Que inició en 1984, y cuya última emisión, la XIV, es de 1998 (Martré, 2004). Como Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción alcanzó la edición XXIX en 2013 (Colaboradores de Wikipedia, 2015a).

²⁵ 1992-1997, en dos épocas, auspiciadas primero por AMCyF/Tierra Adentro, y la segunda por AMCyF/UAM (Martré, 2004).

²⁶ Y que en 2000 se seguía celebrando, sin que luego de esa fecha tenga registro fidedigno en mi poder.

²⁷ Taller Literario Terra Ignota de Nuevo Laredo, Tamaulipas, México, la AMCYF, el Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes y la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Nuevo Laredo.

²⁸ Proyecto Goliardos, la Universidad Autónoma de Tlaxcala y el Instituto de Cultura de la Ciudad de México.

²⁹ Revistas electrónicas en cualquier soporte.

que, en apariencia, parecieran menores, pero que son reconocidos como promotores fecundos de la ciencia. Por tanto se concluye que no es necesaria la producción de ciencia como requisito para la creación de CF, sino que, como se hace constar, se haga un consumo institucional o personal de la misma, como sustento de la ficción. De ahí la importancia de la difusión incluso didáctica de los dos extremos del término, la ciencia y la ficción.

Cabe señalar que la denodada labor de los amantes del género a favor de su promoción ha cambiado radicalmente el panorama al que me enfrenté hace dos décadas, con la aparición de los premios ya señalados, revistas como la *Asimov mexicana* (ya desaparecida) o los números de *Tierra Adentro* dedicados al género, así como la colección “AMCYF” de Vid y las numerosas publicaciones de los nuevos talentos. Pero más importante para la ínsula en que habitamos los seguidores, ha sido la aparición de las revistas electrónicas o ezines en medios digitales y la Internet, que aunque poco constantes, aportan valiosos referentes y son sitios idóneos para el intercambios de información y, sobre todo, superan la breve existencia y restringida distribución de las ediciones en papel impreso artesanalmente. Para el caso que me ocupa, acudí hace una década a tres importantes páginas en red: la *Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía* (2003, actualmente desaparecida), *Axxón. Ciencia ficción en bits* (Carletti, 2003) y *Guaicán literario. Primer sitio de la Literatura de Ciencia Ficción Cubana* (Chávez, 2003), donde el trabajo que yo pretendía realizar según mi protocolo de investigación, ya había sido realizado y publicado. Ahora, el panorama en las redes ha aumentado (ver en la página 17), lo cual, lejos de desanimarme, me impulsa a realizar una contribución que se aúne al caudal que va en constante crecimiento, y que de una u otra forma se preserva, ya sea por el impulso de sus autores, o en reservorios dedicados a páginas muertas. Desde la perspectiva de este panorama, surge la postura que a continuación explico, para el desarrollo de esta investigación.

Insistiendo en el punto de la ciencia (abordado antes de la previa digresión hacia los concursos), es necesario precisar. La elección del corpus de estudio para el estudio de “Los caminos de la ciencia ficción en Latinoamérica. Estudio de ejemplos literarios de Cuba, México y Argentina” debe abarcar obras cuyo acento esté en ambos términos: ciencia y ficción. Ya que **la inserción del corpus y la metodología científica o tecnológica deberá ser la aceptada socialmente**, esto hace prevalecer ciertos prejuicios que laceran a la CF latinoamericana, pues se basan en el hecho de que el contenido científico fue durante mucho tiempo el principal parámetro de calidad de la CF estadounidense y europea, hasta antes de la *new wave* (en la década de los sesenta), cuando las ciencias blandas irrumpieron pero a la vez aproximaron la frontera con la fantasía.

Además, se debe tomar en cuenta que toda obra literaria depende del contexto en el que vivió el autor y del horizonte geográfico e histórico en el que surge la obra. De ahí que la literatura sea producto peculiar de una época y región, lo cual también es aplicable a la ciencia ficción, pese a que algunos autores y críticos se aboquen a producciones más cercanas a la anglosajona o europea. De ahí que:

En el caso de América Latina, el hecho de que no se conozcan muestras de valor, se debe a las formas de abordaje así como a los métodos y teorías que han prevalecido hasta años recientes. Básicamente, los trabajos que han intentado dar a conocer la ciencia ficción latinoamericana han sido cronologías o historias de las contribuciones hechas por el subcontinente a la ciencia ficción universal. (Fernández, 2001).

Una aproximación equivocada porque se ha querido forzar a la CF latinoamericana a ajustarse a modelos extranjeros que se consideran canónicos, creándose así un marco conceptual que niega la producción regional; de hecho, este baremo pervive sobre todo en los lectores y su preferencia por la producción anglosajona. Como si en otras regiones hubiese dejado de desarrollarse la ciencia y no se hubiese desarrollado la creación literaria desde la perspectiva de

esa ciencia local. Diversos estudios han demostrado que parejo con el desarrollo del pensamiento científico, se han desarrollado expresiones literarias que dan cuenta de dicho desarrollo, en todos los países ilustrados, incluidos los latinoamericanos, imbricándose con la mitología local en muchos casos.

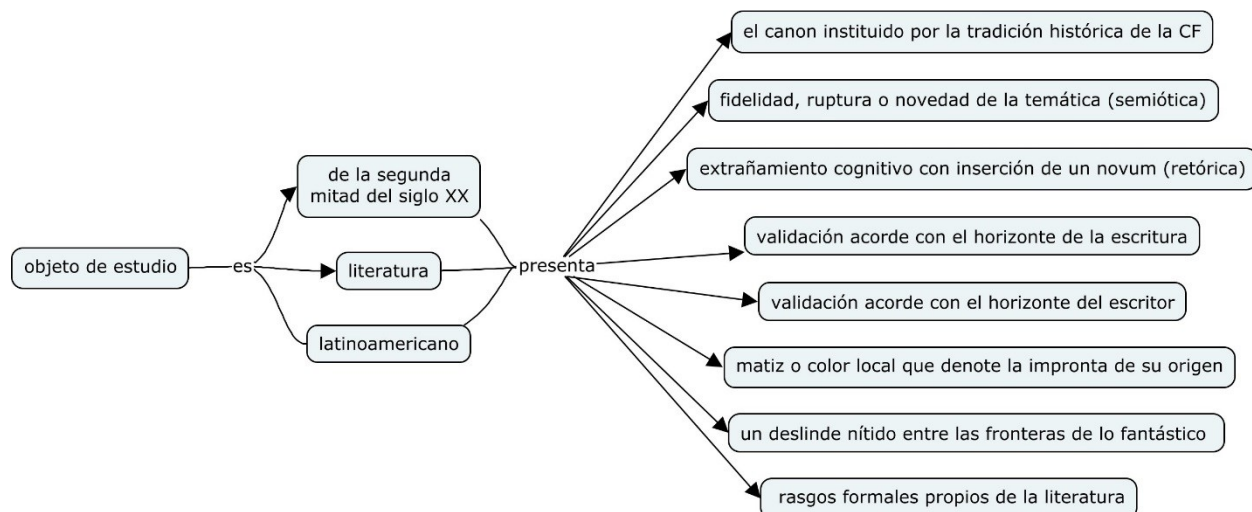
A diferencia de países como Francia, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, la literatura fantástica latinoamericana no siguió la secuencia neoclásica-romántica-gótica, por lo que la ciencia ficción de estas naciones difícilmente podría ajustarse a la definición casi universalmente aceptada de Brian W. Aldiss, según la cual esta corriente literaria está “característicamente tramada en el modelo gótico o post-gótico”. Aunque existen ejemplos de ciencia ficción en la América Latina de los siglos XVIII y XIX, pertenecientes al cuento filosófico, romanticismo, modernismo y algunas otras escuelas literarias europeas, con excepción de la escuela moderna, primera corriente literaria original del continente, lo que caracteriza, no solamente a la ciencia ficción, sino a la literatura fantástica latinoamericana es el eclecticismo, que pretende ampliar la percepción de la realidad, recurriendo al humor, la sátira, el surrealismo, el onirismo y también a lo terrorífico. Según el crítico español Rafael Llopis, la literatura fantástica latinoamericana constituye una extraña y feliz conjugación de mitos autóctonos, tanto indios como negros o criollos, y cosmopolitismo, siendo este último factor el que más ha influido en su configuración actual. (Fernández, 2001).

Dicha conjunción queda manifiesta en el prólogo que escribió Borges a *La Invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, refiriéndose al género de ciencia ficción como “obras de imaginación razonada” (Fernández, 2001). Por ello es que Miguel Ángel Fernández en su "Discurso sobre un nuevo método para el estudio de la ciencia ficción latinoamericana" (2001), recomienda “descubrir ‘la ciencia ficción de América Latina’ en el marco de su propio medio social”. (Fernández, 2001). En este estudio se reconoce como peculiar a la CF latinoamericana, pues ha nacido en conjunción con lo fantástico, y por lo tanto no se corresponde con la tradición europea ni con la anglosajona, y es esencialmente deudora de los temas autóctonos, que la hacen única en el contexto del género. Siguiendo la opinión de Miguel Ángel Fernández, me encuentro con que mi primera aproximación a la CF latinoamericana es errónea, porque ésta no es, según él, por naturaleza independiente del género fantástico. Y sin embargo pretendo apegarme a los rasgos

que he establecido, en tanto posibilidad de estudio de la obra cienciaficcional, con el añadido de nuevos requisitos, aparte de los seis ya señalados (supra pág. 43):

- En el caso de la CF de origen latinoamericano, la validación del extrañamiento cognitivo caracterizado por un novum, así como de la temática, se producirá en el acuerdo con el horizonte geográfico, social, histórico y/o conceptual del momento de la escritura, con el añadido de un matiz o color local en cualquiera de las tres líneas, que denote la impronta de su origen.
- Habrá también que deslindar en los materiales de referencia, las confusiones habidas entre las fronteras de lo fantástico y la CF, principalmente porque es habitual, para los extranjeros, confundir al realismo mágico —que no es posible considerar dentro de los parámetros de la fantasía— y otras formas de fantasía latinoamericanas, con formas fallidas de la CF, o inversamente, a la CF como una expresión del realismo mágico, basándose en el corpus de las obras y la tradición de la CF concebidas en su territorio.

Para resumir, se presentan en forma esquemática los ocho rasgos que esta tesis sustenta como esenciales para identificar una obra de ciencia ficción en la región latinoamericana, así como sus peculiaridades, sin entrar en discusiones sesudas que antepongan las objeciones más probables a este deslinde, de las cuales se tratará en su momento, con respecto a cada obra analizada.



Esquema 3. Rasgos retóricos y sémicos o semióticos instituidos por la tradición histórica de la CF y la CF latinoamericana.

La tensión entre estos ocho requisitos, aplicados a textos de la producción de CF latinoamericana, nos revelará algunas de las características que particularizan a esta forma narrativa en nuestros países, sin pretender que lo que se diga para los casos que nos ocupan pueda ser generalizado a la producción total, labor que rebasaría las fuerzas del investigador y los límites del estudio.

III. Gabriel Céspedes Borrell, *La nevada* (Cuba, 1982, novela)

Horizonte de la CF en Cuba

Se inicia el estudio de la CF latinoamericana con una obra cubana, pese a que en los registros se hace constar que este punto geográfico no es de los más prolíficos del género, además de que, a diferencia de la región, en esta isla se tuvo una mayor inclinación por la ciencia ficción soviética de corte optimista y en ocasiones panfletaria y oficial, que veían en la expresión del futuro, una confirmación del ideario político institucionalizado. Asimismo, había un fuerte polo de lectura de las obras norteamericanas clásicas de la CF, sobre todo de la Edad de Oro, que tenían mayor componente de CF dura.

En Cuba, la CF se desarrolló al amparo del oficialismo y las instituciones estatales. Según Raúl Aguiar:

La literatura fantástica ha tenido una larga tradición en los países de América Latina y entre estos, Cuba ha sido una cantera inagotable de escritores del género, entre los que se cuentan autores tan importantes como Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Virgilio Piñera, por solo citar algunos. Sin embargo, la narrativa de ciencia ficción en Cuba es relativamente reciente, ya que solo vino a surgir con fuerza cinco años después del triunfo de la Revolución. (Aguiar, 2003).

Raúl Aguiar periodiza la producción del género en varias etapas: de 1964 a 1971, el nacimiento de la narrativa³⁰; seguido de un hiato denominado el “Quinquenio gris”, una etapa mediocre y oscura dentro de la literatura cubana”, que va de 1972 a 1978, sin publicaciones; la

³⁰ Pese a que en 1954 ya existen algunas obras del género, de autores que luego serían reconocidos en los inicios de la CF posrevolucionaria, como Ángel Arango y Oscar Hurtado.

segunda etapa se significó por el naciente premio “David” de CF (1979-1988)³¹, que abrió lo que se denomina periodo de oro de la CF cubana, en la década de los ochenta; los noventa, en cambio, vieron el declinar del género por razones económicas, a raíz de la caída del socialismo en los países de Europa del Este, y la carencia de papel, con lo que las editoriales vieron reducidas su capacidad de publicación al mínimo y la emigración de los autores a otros países; a partir de 1994, el género se refugió en la producción digital, las convenciones, los talleres, las antologías y los fanzines. Por supuesto, la producción amparada por el Estado, era con frecuencia panfletaria; de lo contrario, se volvía marginal; pero en ambos casos, se trata de una producción de poca calidad aunque no carentes de imaginación (Aguiar, 2003; González Neira, 2003), y que combina varios géneros fantásticos.

Según el mismo Aguilar:

En la actualidad se pueden observar tres corrientes fundamentales en la creación del género en la isla: Una primera línea que sigue los fundamentos clásicos de la CF según la escuela de Campbell o de la nueva ola, [...]. En otra vertiente se recrean los aspectos propios de la corriente ciberpunk [...], y una tercera, ya en los límites del género, donde se realizan híbridos de la fantasía heroica [sic] a lo H.R. Tolkien [sic] o Ursula K. Leguin [sic] con elementos de CF [...], o se reactualizan elementos del fantástico clásico, como el relato de horror, [...]. (Aguiar, 2003).

En cuanto a las temáticas y las tendencias, se percibe la misma tensión que en otros países latinoamericanos, entre la ciencia ficción pura (dura) y la fantasía (denominada CF blanda en algunas de sus manifestaciones), con la incursión en todas las posibilidades del género: policiaca,

³¹ “El Premio David es uno de los concursos literarios más importantes de Cuba, patrocinado por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Instituido en 1967 en La Habana, se otorga en diferentes categorías (al comienzo, sólo en poesía y cuento; más tarde en teatro y, por último, en ciencia ficción (de 1979 a 1990) y ensayo) para promover escritores cubanos residentes en el país que no tengan libros publicados. Las obras premiadas son publicadas por Ediciones Unión, perteneciente a la UNEAC.

Por primera vez se otorgó en 1979 con el objetivo de estimular la creación de escritores interesados en este género y se podía competir con una novela o un libro de cuentos. Al principio se celebró anualmente; a partir de 1984 fue bienal y su última convocatoria se realizó en 1990.

Aunque el concurso impulsó notablemente el desarrollo del género en la isla caribeña, otorgándole una visibilidad que nunca antes había tenido, no todos los autores premiados continuaron escribiendo. Después de que cesara la convocatoria a esta categoría, algunos de los autores premiados abandonaron la ciencia ficción, aunque han seguido publicando otros géneros literarios. De cualquier manera, los premios otorgados durante la década del concurso continúan siendo un punto de referencia ineludible para el estudio de la ciencia ficción cubana” (Colaboradores de Wikipedia, 2016c).

infantil, poética, ciberpunk, humorística, optimista según el modelo soviético, pesimista según la narrativa anglosajona. El Guaicán incluso señala que alberga la “Ciencia-ficción, que en su más amplio concepto para nosotros también comprenderá aquí, la fantasía, el realismo fantástico y la anticipación científica, junto a las temáticas de terror y misterio”, punto en el que esta tesis no coincide. En varios artículos del Guaicán se señala la desigual calidad en la producción del género, que en sus inicios tenía mayor cuidado profesional por parte del autor y la editorial, pero que posteriormente sufrió de un declive que llevó a la medianía en la producción, lo que no sólo es atribuible a la crisis económica. También se añade que si la producción es casi de gueto, de mediana calidad (como suele suceder en otros países, incluso en los Estados Unidos en sus inicios), tampoco existe evidencia de una crítica que tenga más elevada calidad en su preparación teórica respecto al género.

Finalmente, Fabricio González Neira (2003) se arriesga a argumentar que no existe en verdad la CF cubana:

Para que exista la novela, dice Carpentier, es necesario asistir a la labor de varios novelistas, en distinto escalafón de edades, empeñados en una labor paralela, semejante o antagónica, con esfuerzo continuado y una constante experimentación técnica. Si aplicamos la definición de Carpentier a la temática que nos ocupa, nos vemos obligados a aceptar que la cf “cubana” es sólo un mito. En realidad, los escritores cubanos se han limitado a copiar los modelos literarios creados por la cf anglosajona o en Europa del Este. Además de que hablar de experimentación técnica dentro de la cf nacional, salvo raras excepciones que no han tenido consecuencias, es imposible. (González Neira, 2003).

Y basados en su conclusión, tampoco existe una CF mexicana, aunque puede hablarse en cambio de una CF argentina, debido a que no han sido, como movimiento o desarrollo genérico, un esfuerzo continuado y mantenido debido a limitaciones editoriales y de sostenimiento propio de los autores para permanecer vigentes en el género. Las crisis económicas y el apartamiento del financiamiento estatal, son los dos factores que han dado fin al movimiento cuyo mayor vigor se dio en las décadas de los ochenta y los noventa del siglo XX. En Cuba, así como en México,

también ha accionado el aislamiento respecto a la CF mundial, por ello es que sólo en las capitales de ambos países (y en el caso mexicano, en la frontera norte), se ha dado con mayor fuerza el desarrollo de la CF local, principalmente bajo la égida de los *fandoms*, alimentada en Cuba por la CF soviética, y en México, por la anglosajona. En ambos casos, sin embargo, como afirma González Neira, con gran retraso respecto a las tendencias mundiales del género.

Aunque demoledor, este argumento es válido en cuanto sincero y entendido, dado que la tensión entre la necesidad de usar a la CF como manifiesto político; la superioridad de la CF europea, norteamericana y soviética, que obliga a los autores a una insospechada y obligada imitación; y el hecho de que el género no ha podido alcanzar la altura de los grandes autores de lo fantástico y el realismo mágico; obliga a considerarla como un producto menor entre la corriente principal de la literatura cubana y la latinoamericana, no se diga ya la CF mundial. Y eso, incluso ante la proliferación de escritores del género. Porque es claro que el hecho de que el llamado gueto incluya pocos o muchos escritores, no obsta para que pudieran realizarse mejores productos. La insularidad de los grupos productores de CF, es a veces caracterizada, como todo grupo sectario, por individuos que se encumbran en detrimento de otros que se vuelven sus seguidores o detractores, y en la presencia de subvenciones oficiales, aparecen factores de privilegio, secesiones o censuras, así como la presencia de todos los estereotipos sociales y laborales que son ajenos al quehacer artístico. No es, pues, raro, que a veces se encuentren opiniones encontradas entre los críticos y estudiosos del género, que permiten vislumbrar la presencia de facciones y grupos antagónicos.

Algunos escritores, sin embargo, parecen haber superado con su obra, cualquier objeción sectaria y cualquier límite económico, de los que se habla arriba, como son los casos de Ángel José Arango Rodríguez, pionero en la isla, o Daína Chaviano, quien es:

considerada una de las tres escritoras más importantes de la literatura fantástica y de ciencia ficción en lengua española, junto con Angélica Gorodischer (Argentina) y Elia Barceló (España) con quienes integra la llamada “trinidad femenina de la ciencia ficción en Hispanoamérica”. (Colaboradores de Wikipedia, 2016a³²).

La Nevada de Gabriel Céspedes Borrell

La situación esbozada en el apartado anterior es visible en la poca información que tenemos sobre la obra cubana que reseñamos en este capítulo. Con la única referencia del libro (Céspedes, 1985), sabemos que en 1982 la novela *La nevada* fue elegida ganadora en el Concurso David de Ciencia Ficción, y que su jurado estuvo compuesto por Daína Chaviano, Ángel Arango y Félix Lizárraga, tres reconocidos escritores del género que han trascendido las fronteras de la región. Y como tal, aparece la edición bajo el patrocinio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (www.uneac.org.cu), que entre otras funciones tiene las de:

Impulsar a través de debates, foros, seminarios, talleres, festivales, concursos y otras formas de promoción, tanto en Cuba como en el exterior, el desarrollo cultural de sus miembros y de todo el pueblo. [...] y Contribuir a la formación de nuevos talentos artísticos y literarios. (Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 2010/2016).

De Gabriel Céspedes Borrell se habla poco en las redes, salvo este libro que es incluso denostado en alguna breve referencia³³. Sin embargo, lo elegí porque habiéndolo adquirido en una visita a Cuba (1991), fue por mucho tiempo la única muestra cubana a la que tuve acceso, cuando no era tan común encontrar obra autóctona cubana, aunque sí era fácil conseguir las traducciones de obras soviéticas editadas en la isla. Por un tiempo ocurría, desde la perspectiva de quien esto escribe, encontrar de más fácil localización las obras mundialmente reconocidas en ambos bloques geopolíticos, que las locales.

³² Información refrendada con la referencia “Daina Chaviano, la memoria y la salvación del futuro”, Begoña Piña. *Qué Leer*, 9 de enero de 2006, pág. 75, a la que no se tuvo acceso.

³³ «Hoy lo que debería ocurrir es que pudiera reservarse un espacio para la ciencia ficción sin estilo paternalista», agregó [José Miguel Sánchez (Yoss)], «es decir, publicar un mínimo de cinco libros, pero que un tribunal impida que se publiquen libros como *La nevada*, de Gabriel Céspedes, que tanto daño hacen al género, o quizás no, a lo mejor le enseñan a muchos lectores lo que no deben escribir si algún día deciden convertirse en escritores», estimó.

Además, porque había la garantía de que al menos tres grandes escritores de ciencia ficción la reconocían como ciencia ficción y como literatura, lo que indica que cumple con los rasgos formales propios de la literatura, y, de hecho, es una obra bien escrita con un buen cuidado editorial, pese a que no es una obra considerablemente estética ni demasiado interesante. Asimismo, presenta los rasgos retóricos y sígnicos o semióticos instituidos por la tradición histórica de la CF, en particular los de la ciencia ficción dura, pues pareciera ser un tratado técnico que resuelve uno de los puntales de la CF (según Asimov): “dada la situación actual, qué pasaría si...”. Es decir, en las postrimerías del régimen soviético, y con el bloqueo a Cuba orquestado por los EEUU (1991-c.1995 [Colaboradores de Wikipedia, 2015d³⁴]), la situación económica de la isla era frágil, y este libro pareciera anticipar y ser el reflejo de dichas condiciones, mostrando las repercusiones no del bloqueo y el colapso soviético, sino de la amenaza de una nevada atípica. Y las explica desde la perspectiva científica de quien probablemente no ha presenciado una nevada, o quizá ni siquiera el frío, pero puede documentarse en manuales sobre los efectos de la misma y exponer sus consecuencias en una sociedad poco preparada para el cambio climático.

En este sentido la novela *La nevada* es fiel a la temática tradicional, correspondiente a la anticipación con una perspectiva pesimista, catastrófica o distópica, que se resuelve mediante la modificación, exageración o extrapolación de un solo elemento sobre un entorno conocido: una atípica nevada sobre un clima tropical. Podría describirse como la novela del burocratismo apocalíptico. Se trata pues del tema universal del desastre o catástrofe, que tanta cuerda ha dado a la *sci-fi* mundial. No inaugura, pues, ningún tema nuevo.

La novela cumple con los rasgos retóricos de la CF pues maneja el extrañamiento cognitivo como forma expresiva, con la inserción de un novum, es decir, una innovación científicamente

³⁴ Esta entrada de *Wikipedia* contiene la advertencia de falta de referencias confiables. Sin embargo, diversas fuentes hacen referencia a ese momento histórico como periodo especial, y al no ser un dato puntual sino anecdótico, no se considera mayormente relevante.

plausible usada como soporte de la narrativa. Aquí pues, tanto si lo hace especulativamente como si las condiciones del cambio climático avalan su postura, casi en forma de tratado, Gabriel Céspedes recorre todas las posibilidades de la presentación de una nevada en un territorio tropical. Y lo hace exhaustivamente aunque no con demasiado éxito dramático.

Es difícil saber, sin conocer más sobre la vida del autor, qué validación tiene para su postura en el extrañamiento cognitivo caracterizado por el *novum* seleccionado, pero es claro que aparte de asumir la tradición temática de la anticipación pesimista, también ha cumplido con el requerimiento de que su ficción se desplace en un mínimo grado del mundo cero que habita, para realizar mediante el artificio de las palabras el necesario extrañamiento requerido por cualquier ficción, pero que lo haga fundamentalmente con el apoyo de la cognición científica. En la narración reconocemos el paisaje cubano con sus deficiencias estructurales, afectado por la presencia de un elemento inesperado que propulsa el extrañamiento, la novedad de una nevada, lo que impulsa el desarrollo de la trama, y sin el cual, no se produciría dicho desarrollo. Cada personaje seguiría con su rutina de no haberse presentado lo inesperado. Y lo hace desde las posibilidades contemporáneas de la cognición humana, sin rebasar sus límites aceptados. Climatológicamente, así sería una nevada y así serían sus efectos en un entorno social poco preparado. La desviación del grado cero de la realidad se despega de un horizonte geográfico, social, histórico y conceptual del momento de la escritura, desde la perspectiva científica aceptada socialmente. A ratos, incluso, se vuelve árida como un tratado meteorológico y climatológico.

Ahora que sabemos más sobre el cambio climático, y que las nevadas atípicas se han presentado en sitios donde no se les esperaba, lo que es frecuente paisaje de la *sci-fi* catastrofista, la novela de Céspedes parece carecer de frescura y ser poco novedosa. Pero un su momento causó un gran impacto en mi mente pues, a diferencia de un tratado, me permitió vislumbrar un

apocalipsis que entonces yo creía presagio de la gran crisis cubana de los noventa, y que más que presentar un futuro apocalíptico parecía ser una denuncia del burocratismo cubano, sin charlatanerías, vilipendios ni censuras de por medio.

En todo caso, estamos ante un ejemplo de CF latinoamericana, porque el extrañamiento cognitivo propulsado por la nevada, se ha producido en el acuerdo con el horizonte geográfico, social, histórico y/o conceptual del momento de la escritura, con el añadido de un matiz o color local, que denota la impronta de su origen cubano antes de la caída del socialismo soviético.

Además, la escritura de Céspedes respeta las fronteras con lo fantástico y no es dable confundir su ejercicio como perteneciente al realismo mágico, porque en su elaboración no se rebasan los límites científicos, ni se apela a dejar al lector ante algo extraordinario inexplicado, como sería el caso de lo fantástico.

Sin embargo, la escritura deja que desear, pues no alcanza a bordar el efecto estético; el efecto dramático proviene de la situación misma, no de la destreza en el uso de las palabras. Es decir, es un buen ejercicio descriptivo, pero no posee valores literarios fuera de lo que sería un reportaje facturado con corrección. Además, se desconoce si por defecto de la edición, del narrador, o si ése es su estilo, las acciones cambian de un acto a otro (es decir, de un escenario y personajes a otros, sin transición ya sea gráfica, como podría ser un renglón vacío, o léxica, usando conectores), lo que resulta en una lectura abrupta. Además, el narrador omnisciente que sabe todo sobre la tormenta, usa expresiones de lamento constante respecto a que, si sus personajes hubieran conocido lo que él sabía, la tragedia no se hubiera presentado. Anticipación que roba al lector la pobre emoción que provoca la poco lograda narración, que más parece disección de una catástrofe conocida, al estilo de los documentales periciales de los canales científicos.

La obra

El tono local de la novela *La Nevada* lo da la descripción del paisaje (el Malecón, el túnel, el mar con sus navíos en el horizonte, los carnavales, caminos gastados, cooperativas), la presencia de los objetos típicos cubanos (autos antiguos y otros anacronismos técnicos como una computadora central con cientos de monitores y teclados en lugar de cientos de CPU, o télex en lugar de celulares, café, puros, la radio local), el dialecto (frases como “¡Qué va, cómo tú puedes pensar semejante cosa!” [pág. 10], “¿Qué usted piensa, Diosdado?” [pág. 116], “Terminó como la fiesta del Guatao” [pág. 158] y en palabras como jicotea, concho, tareco, perseguidora de policía, compañero), así como que todos los personajes hacen su trabajo sin aspavientos, solo en “cumplimiento de su deber”. La novela está repleta de los artilugios inventados por los científicos cubanos para suplir objetos de uso ya existentes fuera de Cuba, lo que pareciera demostrar el ingenio popular de los cubanos ante el bloqueo.

El hilo conductor de la novela lo lleva el personaje principal, Lorenzo Guardalarrama (se supone que su nombre es gracioso), quien al igual que Julia, su esposa, es descrito como “polímata” (o sea, con un saber universal o que le hace a todo, desde la ingeniería a todas las ciencias), un matrimonio de tercera generación (contando a partir de la Revolución) “formado por cónyuges de alta preparación y que abundaban mucho por esos años” (Céspedes, 1985: 12. En adelante se citará sólo la página). No se dicen los años después, pero si la primera generación es de esposos que ya lo eran en 1959, es de suponerse que la novela se ubica entre 40 a 50 años después, con los nietos de la primera generación ya crecidos, lo que ubica a la novela en los años noventa, aunque por otros datos sueltos que sitúan a esta helada luego de 45 años de una de 1940, nos hace suponer que la acción, desde la perspectiva del escritor, es proyectada hacia un futuro cercano: 1985.

La descripción incluye las credenciales de ambos, él dos títulos y miembro de la Academia de Ciencias (incluidas las rivalidades del colectivo), ella uno, sin que por ello deje de notarse un resabio de machismo: ella le escoge los puros y aprende sobre ellos, dejando ver de paso sus humildes orígenes, porque siente por él una “profunda admiración” (pág. 11) y es descrita por él como “¡La eterna Eva!” (pág. 13) cuando se enoja ante sus coqueteos a otras mujeres, o que no sabe de esas “televisiones” llamadas monitor de computadora, o que le sirve el café y puros y le prepara la ropa y artilugios científicos antes de iniciar cualquier pesquisa científica.

En el periplo de estos personajes, se describen las variaciones psicológicas provocadas por el frío atípico en los habitantes del trópico (págs. 42-46). En fin, que la esposa, al igual que otras mujeres de la novela, parece ser un personaje puesto sólo para ser la caja de resonancia del varón, o para hacer las preguntas más simples, aunque en este caso ambos sueltan largas parrafadas científicas que no se corresponden a un diálogo dramático, con explicaciones sobre la tecnología que no han resistido el paso del tiempo.

Luego la comparsa del protagonista es otra mujer, Luisa Fernanda (con “nombre de telenovela”, pág. 67), descrita como gruesa y vieja (52 años) pero ágil, y que decepciona en primer término al protagonista, quien le sirve de ayudanta en las pesquisas de medición y registro sobre el terreno, construcciones, infraestructura y animales damnificados, pero quien se autoexcluye de las autopsias humanas. Y, obviamente, Cuquita, la secretaria mecanógrafa que no cuenta ni con apellido, y sus dos ayudantas, “muchachas” sin nombre.

También tiene de acompañante a un varón, Felipe “Felipito” Morell, que es una mente tan aguda como la suya, y a quien sólo se le ve en desventaja con el principal, porque éste es más exuberante y asertivo, rayando en la pedantería del estereotípico científico obsesivo y descuidado.

Otro personaje, Raúl Martínez, es el mejor inseminador en una granja estatal avícola y ganadera, de Matanzas. Otra vez, su credencial por delante. Es el personaje que ha de ser espectador y víctima pasiva del evento, junto a, eso sí, otra mujer en posición secundaria, Victoria Alonso, a la que rescata en el camino, que parece estar para justificar la expresión de temores en el diálogo, y que sirve sólo a los efectos de la descripción anatómica del congelamiento (págs. 37-41), como si fuese la narración de un forense, no de un escritor, y los personajes fuesen lo de menos.

Y los rivales y aliados científicos pululan, cómo no: Diosdado Domínguez, el jefe gentil neutral y líder que enfrenta a la burocracia; Hernández Bachiller, físico memorioso, polímata y bondadoso; Edgardo Montero Valdés “El Viejo”, matemático metido a la meteorología, que es el antagonista y obstructor; o los equipos consultivos para ciencias y técnicas, descritos prolijamente (págs. 118-120) como una especie de burocracia intelectual encargada de “procurar un desarrollo armonioso del conjunto social” (descripción que explica el uso de un viejo teatro para la escena del debate). Estos personajes son los protagonistas científicos del corazón de la novela, el debate sobre la helada atípica, que abarca treinta y cinco páginas (123-157), donde se predice el futuro, que será la nevada del título de la novela, y que como en la típica novela catastrofista, se maneja entre la incredulidad y la certeza, entre la probabilidad y el alarmismo social (noticia que es ocultada hasta que una indiscreción la revela, y los medios comienzan a dar cuenta de la opinión del público masculino, además de *una* bella mujer), y que, como siempre, permite el efecto dramático de las siguientes escenas así como el efecto mesiánico de los protagonistas (pág. 158 en adelante).

Como en toda historia catastrófica, el personaje del científico clave que podría prever la desgracia, está alejado de su puesto, no por envidias o fracasos previos (la típica razón en la *sci-*

fi), sino porque se encuentra de vacaciones. El meteorólogo Emilio Miranda, quien no está en su sitio para ver los datos, aunque, ¿qué hubiera podido hacer con los medios de que dispone? Y que, cuando aparece, porque todos lo están esperando, no hace más que confirmar la teoría del protagonista. Asimismo se recurre a la defensa civil, el coronel Alberto Hernández, como encargado de los planes de contingencia y representante de los operativos, que, igualmente, no da tiempo de preparar. El peso del antagonismo, sin embargo, es pobre en discurso y necio en lo psicológico, cayendo en la pedantería equivocada, mientras que la defensa de la idea sustentada por el protagonista, también pedante, es amplia y puntual (págs. 159-163), a manera de incisos de la *a* a la *k*. Y el antagonista parece ganar, aunque, como siempre, en los últimos renglones del libro se prueba la teoría del protagonista, cuando se desata la nevada anunciada, que cubre con un grueso manto a la isla.

En todo este relato, desde la conferencia-debate hasta las previsiones que van tomando los diversos protagonistas, e incluso el adelanto de la predicción por corrección de datos, no aparece ninguna mujer en puesto de mando o situación científica, excepto bailarinas de cabaret que bailan en torno a un cantante varón. De ahí que puede afirmarse que el tono local está conseguido, pese a las protestas de que la isla es un entorno ideológico igualitario.

Se puede caer la tentación de ver el libro como una metáfora sobre Cuba socialista: la furgoneta antigua y en mal estado, que enfrenta el peor de los caminos, llevando a los ocupantes a un trágico destino ante las inclemencias de un temporal impredecible (págs. 22-41). Pero nada en la narración da pie a esta interpretación, salvo que sea un apunte irónico. Más bien nos recuerda esos inicios de filmes de *sci-fi*, donde las muertes por catástrofe marcan el inicio de la trama donde el científico hace su estelar aparición. En resumidas cuentas, sólo es una escena trágica que sirve como ejemplo del tratado científico. En cualquier caso, dos décadas después de la lectura, ésta es

la escena que mejor recuerdo de la novela. Nada que ver luego con películas como *El día después de mañana*³⁵ o las anatomías y recuentos de desastres producidas por la BBC, National Geographic o Discovery. La muerte previsible de estos dos personajes es el detonante de la acción: “Cuando hay un muerto por cualquier hecho anormal, aunque sea por un catarro que se complicó, enseguida se remueve cielo y tierra hasta conocer las causas y tomar las medidas para que no vuelva a suceder” (pág. 49) (y también es un guiño a la eficiencia del Estado, al igual que otro donde se alaban los caminos recién remozados y equipados (pág. 55), o la lisonja al ICIDCA y su ficticio recubrimiento antideslizante para neumáticos; aunque también pueden ser sólo expresión de deseos para el futuro).

El paisaje es precisamente lo más poderoso en el libro, que inicia con una página llena de nubes, y sigue en la 15 con un reporte climatológico preciso, y en los subsiguientes capítulos, hace una escrupulosa descripción del paisaje nevado de Cuba, algo que, según se ha indicado arriba, es el novum o innovación científicamente plausible (aquí es una idea) usada como soporte de la narrativa, elemento esperado en una obra del género.

A medida que avanzaba rápido y seguro por la carretera, Lorenzo no dejaba de observar el paisaje a su alrededor e iba cobrando conciencia por momentos de la magnitud del desastre.

Las hojas de los árboles lucían encogidas y agrietadas. Unas matas de plátano tenían el tronco partido por el peso de la fruta y semejando cortas y gruesas agujas sobresalía en todas direcciones la savia congelada. Los plátanos a su vez parecían, en algunos racimos, como si hubiesen reventado. Reventados también se veían los melones de agua y los aguacates de unos árboles que habían parido fuera de estación, así como los tomates de una hortaliza.

Los árboles frutales daban un aspecto deprimente con sus hojas enrolladas y sus ramas jóvenes retorcidas. Y los limones, naranjas y mandarinas, parecían como si hubieran sido víctimas de la acción de una enfermedad devastadora [sic].

Patos y gallinas muertos yacían por doquier, así como una cría de carneros, patas al aire, sobre un pastizal. Un campesino estaba sacando conejos muertos de una jaula y tirándolos en una carretilla.

Algunos postes de energía eléctrica estaban chamuscados por los cortocircuitos que se habían producido al congelarse el agua a lo largo de los aislantes y poner en corte unos cables con otros a través de ella; los propios cables estaban agobiados por el peso del hielo que los cubría y en los sitios más bajos se habían formado

³⁵ *The day after tomorrow*, Emmerich, 2004,

innumerables estalactitas.

La naturaleza toda había cambiado de color. El verde puro característico de los campos criollos habíase tornado verde sucio y la impresión que aquello causaba a la vista inspiraba un amargo sentimiento de desolación. (Págs. 60-62).

La descripción de un campo agrícola, con los productos básicos de la mesa cubana, y la infraestructura destruidos por efecto del frío, debe ser una imagen sobrecogedora para una nación que ha puesto en los recursos naturales y el conocimiento, los cimientos de una sociedad bloqueada por el enemigo. Pero, insisto, no se percibe mayor efecto estético que el que proviene de un cuadro atípico.

Balance

El relato de un protagonista que por ciertas virtudes (ya sea de piedad o sapiencia) es capaz de prever y anunciar un cataclismo de carácter universal (aunque el universo sea tan pequeño como una tribu), pero que no es escuchado por la mayoría que carece de sapiencia o piedad, sino hasta que la catástrofe se viene encima, es tan antiguo como las formas más antiguas de la poesía épica, antecedente de la narrativa moderna. He ahí los ejemplos de Noé³⁶, Casandra, o las escatologías religiosas. Más recientemente la narrativa nos presenta historias de hombres quijotescos que poseen la sabiduría-locura para anunciar la venida de la adversidad, pero que no son escuchados, ya sea bajo la forma de la distopía o del cataclismo, que son muy comunes en la CF pero también en la novela y el cine de catástrofe (médica, meteorológica, telúrica, humana y otras). O sea, es un tema recurrido que rara vez aporta novedad o frescura, salvo que se vea como una mera forma de entretenimiento más que de arte literario.

³⁶ Existen otros diluvios con personajes que reciben avisos, pero sólo Noé trata de predicar entre la gente.

Esta novela es un adecuado ejemplo de CF escrita por un varón (sexismo incluido), que ha sido premiada por un colectivo especializado, con un panel de jurados expertos en el género, que se corresponde con la tendencia de la CF dura o relacionada con las ciencias exactas (climatología extrema y sus efectos en la biología, la ecología y la economía de una isla tropical), que privilegia en la trama la explicación científica por encima de la construcción de la psicología de los personajes, y donde la carga de las descripciones y el tono de la narrativa se considera pedante y paternalista.

Es, sin embargo, un buen ejemplo de la CF latinoamericana, uno de cuyos caminos es el de la narrativa cienciaficcional, es decir, su valor didáctico, como vehículo del conocimiento mediado por el entretenimiento de una historia construida con artificio, aunque con poco efecto estético y que no alcanza los niveles de la emoción de una novela de aventuras, por ejemplo. Esta novela refleja: “los ideales de un realismo socialista cubano que mezcla el eterno optimismo del que nos hablaba Arango [optimismo soviético] con el concepto de héroe socialista, amante de lo colectivo” (Toledano Redondo, 2015), que no es ciertamente entretenido.

Otros ejemplos de CF dura similares pueden verse en el mexicano José Zaidenweber, con sus novelas sobre bioingeniería *Furia de talentos* (1993) y *El festín de los egos* (1997).

Un detalle que se nota en esta novela, es que precisamente el tono local puede estar reflejando varias alternativas: que se haya premiado la novela porque habla bien del régimen, o porque señala las deficiencias del mismo, que se haya premiado su carácter didáctico, o que la escritura sea guiada por las exigencias del grupo de expertos, lo que va en detrimento del texto. Es decir, debemos pensar si el escritor que escribe para un concurso no ha caído en la tentación de satisfacer las expectativas del jurado más que las necesidades de la creación artística. Lo que se traduce en buscar los parecidos temáticos y escriturales que han triunfado en otras ocasiones, o

emular las formas escriturales más frecuentes entre el grupo de expertos, así como caer en la tentación de alabar al patrocinador. O, como más comúnmente suele suceder en el grupo, que no se haya premiado lo mejor, sino a uno de la facción entronizada. Porque un elemento recurrente en la crítica, es el hecho de que los comentarios surgen en oposición o a favor de un individuo que pertenece a un grupo, no propiamente sobre las virtudes de la obra, o se utilizan los defectos de la obra para denostar al grupo. Y que en no pocas ocasiones, los recursos del patrocinador suelen terminar en manos de las mismas personas³⁷. En este trabajo no se habla de las llamadas “mafias” del género, pero se llamará la atención sobre las mismas cuando éstas sean señaladas con respecto a la obra en estudio.

³⁷ Gueto, se le llama en algunos textos de Miquel Barceló García, *Ciencia Ficción. Nueva guía de lectura*, 2015; Dmitry Glukhovsky sobre la rusa; o Samuel R. Delany “La Ciencia Ficción es un gueto no porque lo merezca sino porque mucha gente la juzga por sus peores ejemplos y son demasiado perezosos para buscar lo mejor de ella y revisar su imagen como corresponde”.

IV. Juan Armenta Camacho, “Fase Durango”, y Arturo César Rojas, “El que llegó hasta el metro Pino Suárez” (México, 1991, cuentos)³⁸

“Ha habido muchas antologías de cuento. De todas las calidades, no se piense que por ser ciencia ficción mexicana es automáticamente buena, yo he leído mucha basura. Pero también me he encontrado con piezas notables que me han volado la cabeza.”

Bernardo Fernández “Bef”³⁹

Horizonte de la CF en México

Miguel Ángel Fernández, en su artículo “Discurso sobre un Nuevo Método para el Estudio de la Ciencia Ficción Latinoamericana”, señala que corresponde a un mexicano la creación de lo que se considera el primer ejemplar de protociencia ficción en la región:

La más remota muestra de ciencia ficción latinoamericana está fechada en 1775 y proviene de Mérida, en la península mexicana de Yucatán, cerca del cráter de Chicxulub, donde se cree cayó el meteorito que dio fin al reinado de los lagartos terribles. Se trata del cuento de un viaje lunar titulado “Sizigias y Cuadraturas Lunares”, escrito por el fraile franciscano Manuel Antonio de Rivas, descubierto en 1959 por Pablo González Casanova y clasificado dentro de la ciencia ficción por Ross Larson (1973). Muchos críticos dudan que en el último cuarto del siglo XVIII haya sido posible que alguien escribiera una auténtica obra de ciencia ficción, si acaso, dicen, se trataría de protociencia ficción. Las “Sizigias y Cuadraturas Lunares” resultan difíciles de clasificar,

³⁸ Para mayor información sobre la historia, el desarrollo y las manifestaciones del género, se puede consultar: Ramírez (1999), Trujillo Muñoz, *La ciencia ficción mexicana* (1999) y *Los confines. Crónica de la ciencia ficción mexicana* (1999), y Fernández Delgado, *Los cartógrafos del infierno en México. Panorama de la Ciencia Ficción en México* (2002).

³⁹ Con suma alegría esperé el *Confabulario* 157, dedicado a la ciencia ficción, que deja constancia en un cuento y dos artículos, de algunos elementos ya rescatados en este estudio: la CF ha pasado por periodos de auge y decadencia, en los periodos de auge ha convivido y se ha confundido con los otros géneros fantásticos, pero en el siglo XXI ha perdido su carácter de subgénero marginal y ha ganado prestigio, aunque mayormente a través de autores individuales. Este suplemento hace un recuento de la revista *Crononauta* (1964-1967) de Rebetz, y contiene un comentario personal vinculado al subgénero, del escritor Bernardo Fernández, que es como un reflejo de la experiencia relatada por muchos otros escritores latinoamericanos amantes del género fantástico.

pues si bien presentan el esqueleto típico de un cuento filosófico a la manera del “Micromegas” de Voltaire, sus órganos constitutivos ya muestran las características de la ciencia ficción moderna: búsqueda de verosimilitud científica, cálculos geográficos, físicos y astronómicos, extraterrestres, sátira social y una velada utopía ilustrada. Por cierto, el fraile Rivas estuvo a punto de extinguirse cuando el tribunal de la Inquisición trató de procesarlo por difundir la teoría heliocéntrica de Copérnico y creer en otras ideas heréticas. (Fernández M. Á., 2001).

El propio Fernández señala, sin embargo, otras tres obras de protociencia ficción: “siendo la más antigua el rapto interplanetario que aparece en la *Tautología Extática Universal* (1667) del jesuita Alexandro Fabián” (Fernández M. Á., 2001). El problema que señala, es que la crítica tradicional de la ciencia ficción, al basarse en los moldes convencionales empleados en la corriente principal (europea y anglosajona) de este género, suele desechar ejemplos de ciencia ficción latinoamericana, porque no se amoldan a los parámetros conocidos. Es decir, la clasificación se hace desde el prejuicio, que es, precisamente, el principal mecanismo que usan los lectores para desestimar la obra local (un prejuicio que también comparto, cabe señalarlo, como puede observarse en los primeros capítulos de esta tesis).

Fernández alega en este texto, que aunque se ha considerado a Latinoamérica como territorio al margen de la ciencia, los métodos científicos y el desarrollo del pensamiento o pensamientos científicos, esto no es cierto y para ello presenta una lista de evidencias de textos y autores que sobrevivieron al control del pensamiento religioso, y que dejaron su huella en la historia de México y la región. La conclusión de este autor, al igual que la de cualquier crítico de ciencia ficción, es que si hay un desarrollo del pensamiento científico, ya sea en la línea de la corriente principal mundial, o en la periferia, como parecen creer los teóricos internacionales respecto al caso de Latinoamérica, entonces habrá de desarrollarse la ciencia ficción, ya sea a imitación de los más conocidos ejemplos, o como desarrollo propio. Tales son los casos de Alexandro Fabián en el siglo XVII y de Manuel Antonio de Rivas en el XVIII, consideradas ambas fechas en que ya se desarrollaba el humanismo, los viajes de exploración y los métodos científicos,

pero no en el territorio de América Latina, cuyas instituciones, en apariencia, estaban doblegadas por la Iglesia y la Corona Española.

Como se ha señalado arriba (cita en la página 54), la literatura fantástica latinoamericana no sigue la secuencia neoclásica-romántica-gótica de la corriente principal, pues “lo que caracteriza, no solamente a la ciencia ficción, sino a la literatura fantástica latinoamericana es el eclecticismo” (Fernández M. Á., 2001), característica que Borges atribuye a la CF (tanto como a lo fantástico), género al que señala como constituido por “obras de imaginación razonada”.

Fernández señala una lista amplia de escritores de ciencia ficción latinoamericana que no necesariamente emularon la CF mundial y que, en cambio, consiguieron dar a la CF un tono propio en el marco de su medio social. Esto, desde la perspectiva de que la ciencia misma ha debido encontrar un rumbo propio:

La nueva generación de historiadores latinoamericanos de la ciencia recomiendan “pensar nuestra ciencia”, modernizando conceptos y términos, y reclamando una originalidad epistemológica, a partir de la cual han conseguido aumentar el terreno de sus investigaciones, descubriendo “la ciencia de Latinoamérica”, entendida como ciencia en su contexto; (Fernández M. Á., 2001).

Es decir, que la producción regional sea realmente local, no una mera emulación de las corrientes principales. Con esto no se afirma que en las corrientes principales (*mainstream*) primen los localismos, pues existen productos de carácter universal, como es el caso, por ejemplo, de Karel Čapek, Aldous Huxley, C.S. Lewis (con su *Trilogía Cósmica* 1938-1945), Iván Yefrémov y Stanislav Lem. Véase también *Juego de Tronos*, que en sus modalidades novelesca, serial, cómic, juego de mesa, juego de rol o videojuegos, es un producto de consumo mundial a caballo entre la fantasía y la ciencia ficción, en la que raramente podríamos encontrar un tono local... excepto que es tan europea como sus filiaciones y trasfondos culturales (se sabe que la inspiración del autor fue *Los Reyes Malditos* de Maurice Druon, entre 1955 y 1977). Lo mismo ocurre en una búsqueda

simple en la red: “autores de ciencia ficción”, arroja, por no abundar más en este tema, una lista de cincuenta autores de lengua española, entre quienes se encuentran autores de talla universal, como Borges y Bioy Casares⁴⁰, cuyas novelas poseen un tono local pero se consideran también universales y que pocas veces son clasificadas, debido a su universalidad, como de ciencia ficción o fantasía. Los temas, por tanto, que se consideran únicos, pueden tener infinitas transformaciones en el tratamiento de los asuntos, lo que permite que de pocos temas (ya sean los dos de Suvin o los múltiples de Gattegno), se produzcan infinitas variedades según la época y la nación de origen del autor. La diferencia, pues, entre universal y local estaría radicando en la recepción que del producto hacen los lectores no respecto al tema, sino al asunto, y a la posibilidad que tiene el público de sentirse identificado, ya sea con el personaje o con la circunstancia.

Gabriel Trujillo Muñoz, en su texto “La ciencia ficción mexicana”, hace una periodización para este país, como sigue:

- En la Nueva España la literatura se configura en el viaje visionario o el relato utópico que supera la censura en la ficción, y tiene como autores a Manuel Antonio de Rivas y al periodista José Joaquín Fernández de Lizardi.
- En el siglo XIX, permea la fe en el progreso contrapuesta al romanticismo imperante, que postula “lo fantástico sobre lo racional, a las emociones sobre los conceptos materialistas de la ciencia. De ahí que la ciencia ficción de entonces conciba el futuro más como una enfermedad del alma, como una locura capaz de vislumbrar lo que hay más allá de nuestros sentidos, en vez de imaginar, con bases firmes, las posibilidades reales del viaje espacial o la vida que nos aguarda en los años venideros”. (Trujillo Muñoz, 1999a).

⁴⁰ Moreno, J. (2016, junio 6). 50 mejores de escritores de ciencia ficción. Recuperado de jackmoreno.com/2015/02/12/50-mejores-de-escritores-de-ciencia-ficcion/. No se incluye en la bibliografía, porque no ha sido usada más que como ejemplo de opinión.

- En los inicios del siglo XX algunas obras postulan la violencia como elemento esencial del porvenir. Avanzando el siglo comienza a entrar la producción mundial de CF a México, a la par que la expansión de los estudios científicos que cree en el milagro modernizador. Destacan las obras de Narciso Genovese, Alfredo Cardona Peña o José Zaidenweber.
- En las décadas de los cincuenta y sesenta, comienza la dicotomía entre los autores que “se ubican en el *mainstream* literario, cuyas búsquedas coinciden con la ciencia ficción por estructura, escenario o trama. [...] para hablar de los percances del porvenir, las dudas acerca del progreso o el horror ante la sociedad de consumo” (Trujillo Muñoz, 1999a), pero no se consideran escritores de CF: Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Edmundo Domínguez Aragonés, Manú Dornbierer o Marcela del Río. Por otro lado, Alejandro Jodorowsky, René Rebetez y Carlos Olvera, autores declarados de CF, asumen al género, lo promueven y lo conducen a su mayor apogeo en el país. Pero viven a la sombra de la narrativa nacional de la revolución, el nacionalismo e indigenismo, y el realismo mágico.
- En los años ochenta y noventa la producción cienciaficcional difumina la frontera de sus límites genéricos —como se afirma también en esta tesis—, abandonando su apego a la ciencia en favor de otras posturas fantásticas. (cfr. Trujillo Muñoz, 1999a).

Como puede verse, al igual que en el caso cubano, la CF mexicana es deudora de su historia, de sus inclinaciones científicas y filosóficas, y de su historia literaria; ha debido bregar entre la *mainstream* de la CF mundial y la local, a la vez que ha traspasado la frontera de la ciencia o ciencias, para incorporar a la fantasía, y ha tenido que aceptar su papel de literatura menor frente a la llamada literatura culta o alta, es decir, ha debido medrar a la sombra de la gran literatura latinoamericana, sobre todo del realismo mágico. Y ha sido confundida también con este género o tendencia. Tanto Fernández como Trujillo señalan un factor que he registrado en los primeros

capítulos, que es el hecho de que la CF local es sometida, por lectores y críticos, al baremo de la producción mundial, y calificada desde ese prejuicio, mientras que los escritores, o se ciñen al canon mundial, o lo rechazan pero entonces no son considerados como autores de CF.

Quien esto escribe se mueve también desde esa perspectiva, es decir, como investigadora de este género, soy consciente de la necesidad de ser objetiva y ceñirme al estudio del objeto sin prejuicios y sí con las herramientas que la teoría literaria aporta, sin cargarlo con las expectativas que el aficionado suele tener frente a lecturas de este tipo. Pero no siempre es posible hacerlo.

Otro punto coincidente es el reconocimiento de que la CF, al igual que la ciencia local, ha tenido un desarrollo que va del consumo de productos extranjeros, a la creciente producción local, cuyos autores exigen no sólo respeto a los cánones internacionales, sino sobre todo el desarrollo de textos autóctonos. Cuando esto es fácil de ver en la medicina, donde es claro que una población debe ser estudiada antes de autorizar el uso de un fármaco nuevo; no es tan evidente, sin embargo, en el terreno de la literatura, pues aunque los críticos y lectores exijan al escritor que se decante, ya sea por la corriente principal o los localismos, es claro que el escritor debe ser autónomo frente a esta exigencia. Quizá sus elecciones literarias respecto a la tradición genérica y el reconocimiento de su realidad sean lo genuinamente latinoamericano, o mexicano, independientemente de lo deseado por el espectador.

Por último, algo en lo que coinciden Aguiar en Cuba, y Fernández y Trujillo en México, es que la CF local nació a la par que la ciencia y los científicos, es decir, el pensamiento científico, que tuvo una tierra fértil en el Nuevo Mundo, donde pese a la influencia europea se estaba demasiado lejos de los sistemas represores, y los descubrimientos eran más libremente asimilados por mentes excepcionales, que veían en la literatura un vehículo de expresión de las nuevas ideas liberadas de la censura. En este sentido, es peculiar que en ambos países la CF ha sido promovida

por instituciones oficiales y educativas, por un lado, y que, por otro, ha sido estimulada desde los círculos independientes de seguidores o fanáticos del género. Esto es relevante porque presenta también otra bifurcación señalable, que es que en algunos casos existen quejas de censura por parte de los organismos oficiales, por parte de los pares aficionados, e incluso autocensuras; mientras que, por otra parte, se han dado casos de autores que han roto con lo establecido, es decir, han asumido la denominación de cienciaficcioneiros, independientemente del reconocimiento general aunque se autoexcluya de los círculos y las ediciones.

En cuanto a las temáticas y las tendencias, al igual que en Cuba, se percibe la misma tensión entre la ciencia ficción pura (dura o blanda) y la fantasía (denominada CF blanda en algunas de sus manifestaciones), con la incursión en todas las posibilidades del género: la fantasía, el realismo fantástico y mágico, la anticipación científica, junto a las temáticas de terror y misterio, policiaca, infantil, poética, ciberpunk, humorística, optimista según el modelo soviético o pesimista según la narrativa anglosajona.

Para el estudio del caso mexicano, me decanté por las antologías *Más allá de lo imaginado I, II y III* de Federico Schaffler. Herederas de la vocación editorial de la Revista *Ciencia y Desarrollo* y de los Concursos Nacionales de Cuento de Ciencia Ficción Puebla, con textos elegidos por un jurado que:

[...] se basó no sólo en el valor literario de los textos, sino en sus aportaciones a la naciente ciencia ficción mexicana. En ese sentido, un relato con elementos eminentemente mexicanos, que incorporara aspectos singulares de nuestra nacionalidad, sería juzgado más merecedor del premio que otros también de gran calidad literaria pero que podían haber sido escritos en cualquier parte del mundo. (Fernández M. Á., 2013).

Es decir, una antología que primero garantizaba la calidad (consistencia interna, claridad, buen estilo y calidad literaria), y luego prefería aquellos textos eminentemente locales, que sólo podían ser escritos en México —“respuestas, características y acciones típicamente mexicanas a

situaciones que trascienden lo posible” (Schaffler, 1991: 20)—. Aunque al principio se anunciaba que estas antologías serían el prelude de una colección mayor denominada *La mejor ciencia ficción contemporánea* de México, que publicaría Ultramar Editores, la cual no fructificó, de cualquier manera esta obra se convirtió en el referente fundamental de la CF mexicana. Su origen en la revista *Ciencia y Desarrollo*, del CONACyT, en el Concurso Nacional de Cuento de Ciencia Ficción Puebla, convocado por la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, y con el respaldo del Fondo Editorial Tierra Adentro de CONACULTA, hace que se pueda considerar a estos relatos con la garantía de que al menos los círculos de críticos y escritores de ciencia ficción la reconocen como ciencia ficción y como literatura, lo que indica que cumplen con los rasgos formales propios de la literatura. Y, de hecho, “Fase Durango” y “El que llegó hasta el metro Pino Suárez” (Schaffler González, 1991), son bastante entretenidos, considerablemente estéticos e interesantes. Asimismo, presentan los rasgos retóricos y sígnicos o semióticos instituidos por la tradición histórica de la CF, en particular los de la ciencia ficción blanda, pues se enfocan más en el lenguaje y las figuras retóricas, que en los datos. Ambas narraciones relatan la frágil situación económica de México, y parecieran ser el reflejo de dichas condiciones, mostrando las repercusiones de la crisis económica y de la marginación, en clave de CF.

En ambos cuentos, como dice Schafler, los autores:

[...] prosiguen luchando por una ciencia ficción que pueda expresar sus esperanzas y temores, sus certezas y dudas, sus sueños y visiones [...] en dar a conocer un atisbo de nosotros mismos a través de la perpetua parábola del futuro. Por supuesto, nuestro propio, independiente futuro [...] una literatura que todos consideramos como una manifestación cultural imprescindible, como una puerta abierta hacia el espejo múltiple del mañana, en el cual más que reflejar lo que seremos, se manifiestan las pesadillas que hoy nos acosan, las visiones que hoy agitan nuestros sueños. (Schaffler, 1991: 14-15).

Y retomando a Richard Corliss, califica a la CF como un acto de sedición disfrazado de cuento tradicional. Porque, como a continuación describo, estos dos cuentos, en su simple factura, y con

temas harto tradicionales como el campo yermo mexicano o la marginalidad de la ciudad de México, transfiguran nuestra realidad para mostrarnos los temores y esperanzas de los mexicanos.

“Fase Durango” de Juan Armenta Camacho

El cuento “Fase Durango”, es considerado como uno de los mejores relatos de CF mexicana de la segunda mitad del siglo XX, donde “la relación entre la inminente desintegración de una familia indígena contrasta con la magnitud de la tragedia mundial” (Schaffler, 1991: 26). El contexto de la historia es la omnipresente amenaza de la guerra fría, y aunque en principio pareciera que contestara la pregunta en boga en aquellos años, sobre qué pasaría si se desencadenara un invierno nuclear como consecuencia del uso indiscriminado de bombas atómicas o armas de destrucción masiva entre las grandes potencias mundiales, EEUU y URSS, al final se muestra a la naturaleza como el remedio al conflicto. Un conflicto nuclear que en la CF fuera de México conduce a las temáticas de la anticipación sobre un sólo elemento, o a las perspectivas pesimistas, catastróficas o utópicas, con paisajes posapocalípticos, antihéroes, y conclusiones nada felices, recibe en esta historia un vuelco inesperado, como se espera de todo buen cuento. Cuando se presenta el fin del mundo con la forma de una intempestiva glaciación, el desenlace resulta sólo cierto para el hemisferio norte más arriba de la zona afectada en México, que se denomina Fase Durango, un fenómeno natural que trae la esperada lluvia en la zona de los protagonistas y es interpretado como una señal divina para no emigrar al norte. Como es natural en un país que pese a su riqueza natural y económica, no es protagonista mayor en los conflictos mundiales, el microcosmos del cuento hace notar cómo la conflagración tan temida, al igual que la mayor parte de las tendencias mundiales, nos afectan, pero no nos alcanzan. En la inacción y abatimiento de

los personajes, en ese fatalismo que nos es tan propio, la desgracia llega para traer un futuro más optimista.

Este relato, fiel a las temáticas tradicionales de la literatura mexicana y de la CF, correspondiente a la presentación de un entorno indigenista y agrario, es una anticipación con una perspectiva optimista, que se resuelve mediante la presentación de las consecuencias conocidas de la glaciación sobre un entorno conocido: una añorada lluvia sobre el yermo. Se trata pues del tema universal del desastre o catástrofe, similar a *La Nevada*, considerada en el capítulo previo. No inaugura, pues, ningún tema nuevo. Lo novedoso es su resolución, que, contrario a lo que se prevé para las potencias hegemónicas, no necesariamente sería problema para las naciones por debajo y por encima de los paralelos 30, como puede verse en la ilustración 1.



Ilustración 1. Representación de la glaciación de Würm, hace diez a quince mil años (Tite, 2016).

Este cuento cumple los rasgos retóricos de la CF, pues maneja el extrañamiento cognitivo en un grado mínimo como forma expresiva, con la inserción de un novum o novedad científicamente plausible usada como pivote de la narrativa. Juan Armenta Camacho⁴¹ especula

⁴¹ Es tentador pensar que este autor es el arqueólogo homónimo, descubridor de Hueyatlaco, en Puebla (Armenta Camacho, J. *Vestigios de labor humana en huesos de animales extintos de Valsequillo, Puebla, México*. Consejo editorial del Gobierno del estado de Puebla, 1978), el asentamiento objeto de una discusión que afirma que la habitación humana de América se remonta a 250,000 años, contrario a otra estimación aceptada de trece a nueve mil años [Soto Oliver, Marco Antonio (2016, junio 7). *Proyecto Arqueológico Hueyatlaco, Puebla, México*:

sobre los efectos de la quinta glaciación por debajo y arriba de los paralelos 30, y lo hace con un golpe de efecto que es gratificante. Fase Durango hace referencia a un estado del fenómeno natural de la glaciación, tomando como apelativo el sitio hasta donde llega el glacial. Por debajo de dicho lugar, aunque no haya hielo se registran variaciones climáticas diferentes a la acostumbrada en la región. En este cuento, la glaciación se considera abrupta, pues sucede en el lapso de pocos días, en vez de la más aceptada teoría de que el fenómeno se sucede en periodos de larga duración.

Es difícil saber la validación científica de su postura en el extrañamiento cognitivo caracterizado por el *novum* seleccionado, pero es claro que aparte de asumir la tradición temática de la especulación, cumple con el requerimiento de que su ficción se desplace en un mínimo grado del mundo que habita, para realizar mediante la escritura el necesario extrañamiento, y que la teoría general de las glaciaciones, se halla respetada aquí. En la narración reconocemos el paisaje mexicano descrito tal como es común en la narrativa rural, que sólo es afectada en última instancia por la presencia de un elemento inesperado que propulsa el extrañamiento, la anunciada glaciación, lo que impulsa el desarrollo del clímax, y sin el cual, no se justificaría dicho desarrollo. Cada personaje seguiría adelante con sus planes de migrar, que son el verdadero cataclismo tan temido por los ancianos indígenas, y que se hubiera dado de no haberse presentado lo inesperado. Y lo hace desde las posibilidades contemporáneas (años ochenta del siglo XX) de la cognición humana, sin rebasar sus límites aceptados. Climatológicamente, así sería el clima producido por el calentamiento global (aquí se supone que no se habla propiamente del calentamiento global, sino de los efectos de la polución y otros factores naturales en el clima), en este caso la masa del océano Pacífico, lo que traería un congelamiento de los casquetes polares, un clima que sería indiferente

INAH/MNA. Recuperado de www.mna.inah.gob.mx/investigacion/arqueologia/mtra-patricia-choa-castillo/proyecto-de-investigacion.html]. Y así pareciera indicarlo Federico Schaffler al presentarlo como catedrático universitario, investigador, antropólogo y arqueólogo, que ha publicado en diversas revistas científicas de renombre. Pero a falta de otra evidencia, damos cuenta del dato sin afirmar que son la misma persona.

a la actividad humana que en este caso es el lanzamiento de las bombas nucleares y una superarma denominada WPA (Acelerador Progresivo de Ondas) por parte de los protagonistas de la Guerra Fría. Al lector del siglo XXI no le es necesario especular mucho sobre los efectos del Calentamiento Global ni de los efectos de las glaciaciones, conocidos ya por los estudios de climatología y glaciología, que son ciencias de la Tierra; aunque aquí sólo se refiere a la glaciación, por lo que la desviación del grado cero de la realidad se despega de un horizonte geográfico, social, histórico y conceptual del momento de la escritura, desde la perspectiva científica aceptada socialmente, que gana en frescura para el siglo XXI, ya habituado a la idea del frío como efecto del calentamiento.

Estamos ante un ejemplo de CF latinoamericana, porque el extrañamiento cognitivo propulsado por la glaciación en lugar del invierno nuclear, se ha producido en el acuerdo con el horizonte geográfico, con el añadido de un matiz o color local, que denota la impronta de su origen mexicano antes de la aparición de productos más espectaculares como el film *The day after tomorrow* (Emmerich, 2004), donde ya se ve la famosa escena de los norteamericanos intentando pasar como refugiados y mojados hacia este lado de la frontera, asunto que se insinúa en una parte de la admonición de los ancianos doctores profetas.

La escritura de Armenta respeta las fronteras de la CF y no se confunde su ejercicio como perteneciente al realismo mágico, a la novela indigenista ni a la fantasía, porque en su elaboración se respetan los límites científicos, y aunque se deja al lector ante algo extraordinario, éste algo es explicado desde la perspectiva científica, dejando a la vez un regusto a revancha, pues, como señala Schaffler, “«Fase Durango» presenta finalmente la justicia que, según el abuelo Melesio, proviene de Dios para preservar su familia y arreglar también todas las cosas” (Schaffler, 1991: 26). Además, su ejercicio escritural es aceptable y entretenido, pues logra el efecto estético tanto desde

la situación misma como desde el uso de las palabras, así como desde el perfilamiento de los personajes como obtusos y convencionales generales americanos, amedrentados generales soviéticos sometidos por los burócratas, científicos venerables pero impotentes, e indígenas fatalistas pero creyentes. Es decir, es un buen ejercicio descriptivo y narrativo, con un clímax inesperado.

La obra

Fase Durango inicia con un epígrafe: “ADVERTENCIA: Si alguien cree que esto es / simple imaginación... más le vale que / empiece a desengañarse. El Autor” (Schaffler, 1991: 27). Algo que, en el afán del extrañamiento cognitivo, desluce respecto a la creación literaria, porque es como decir “esto es verdad”, dejar de lado que es precisamente lo contrario, ficción. Así que advertirlo no lo hace más creíble, es la propia construcción retórica la que debe volverlo verosímil.

La narración se construye a través de tres historias que corren paralelas hasta el final, en la que un elemento mundial, la glaciación, pone en contexto, o en su lugar, el hecho de que hay poderes más grandes que el de las superarmas típicas de las narraciones de la guerra fría: el clima, según los científicos, y Dios, según los indígenas. Por un lado una familia indígena en la penuria provocada por el clima seco, por los otros, dos ejércitos que no pueden atacar hasta que acabe el mal tiempo, mientras que casi sin notarse, aparecen dos científicos que saben lo que está pasando con el clima, aunque nadie los escucha.

El protagonista de la narración es el abuelo Melesio, indígena y campesino pobre esculpido su cuerpo en la precariedad del campo mexicano asolado por la recurrente sequía, pintado al estilo costumbrista, quien al lado de su esposa Rosita, sus hijos y nietos, espera que la providencia le

libre de un destino nefasto: el abandono a su suerte de los ancianos campesinos, ya que un hijo, Chon, piensa irse a la guerrilla⁴², y el otro, Pancho, a trabajar tras la frontera.

Mas, como buen indio, se tragó sus sentimientos y permaneció impasible, mirando la lejanía. Luego, con fingida indiferencia, escupió la pajita que estaba mascando y se alejó en silencio, para ir a sacar agua del pozo.

Alto, atezado y de cuerpo correoso, el viejo llevaba con dignidad el regalo del tiempo y su carácter se había vuelto recio a fuerza de penalidades. Las muchas penalidades que tienen que soportar los campesinos pobres. (Schaffler, 1991: 27).

La anciana Rosita se estremeció al oír eso y se apresuró a seguir haciendo tortillas para ocultar su sufrimiento. De la impresión, sus ojos dejaron de llorar, pero el corazón le dolió sólo de pensar que “su viejo”, su orgulloso Melesio, se iba a humillar parado en una esquina, con la mano extendida, importando limosna para conseguir comida para los dos. (Schaffler, 1991: 35).

Del otro lado, los estados mayores de ambos bloques, norteamericano y soviético, en sendas salas de mandos, llenas de tableros luminosos conectados a supercomputadoras, con grandiosos planes estratégicos y discursos de odio exaltados y convencionales contra el enemigo ideológico, al mejor estilo de la CF de los seriales B sesenteros de espías, con sus correspondientes jefes militares obtusos, los generales enemigos Thomas Sheppard e Igor Bayán, secundados en sus delirios por sus técnico y científicos, en particular los generales meteorólogos Mark Jones y Mikhail Budyko, creadores de la súper-arma-final. Paradójicamente, ambos rivales necesitan buen tiempo, despejado y soleado, que es precisamente lo que está matando la granja de Melesio. Por este motivo, en los tres escenarios la meteorología y la climatología son el trasfondo científico que da pie al novum, la glaciación, sin la cual éste no sería un relato de CF en toda regla.

Al igual que en *La Nevada*, se presentan aquí todas las siglas y abreviaturas de los dispositivos e institutos típicos de la cooperación entre ciencias para desentrañar a la naturaleza, pero se presentan sin largas y engorrosas descripciones, sólo se enuncian en forma ágil para dar

⁴² El cuento no tiene ubicación precisa, pero queda por debajo del paralelo 30 o de la Fase Durango, lo que permite especular que es México, Puebla quizá, o cualquier otro lugar de radicación indígena con tierras yermas poco propicias para la siembra de temporal. Recuérdese que en la época de la escritura, existen varias guerrillas en México.

sustento a la narración desde la parte científica. Y, por supuesto, el debatido calentamiento global que anuncia una quinta glaciación en el planeta, profecía anunciada por dos ancianos doctores norteamericanos, Elías Pinkus y Kurt Klaus del Instituto Lamont, que como todo buen profeta, terminan teniendo la razón, aunque encuentran oídos necios en la cúpula del poder. Pero el tener la razón aquí no conlleva al revanchismo, que es el final de la obra cubana, ni al protagonismo pedante de los personajes, sino que sólo es, en la narración, una forma patética para narrar cómo el destino natural se adelanta a los planes de los poderosos y de los humildes. Los dos ancianos doctores, discutiendo estoicamente los argumentos en los que se demuestra que llevaban la razón, mientras el mundo se congela, contrastan con la ternura muda de los ancianos indígenas en el pensamiento de agradecimiento que dirigen a Dios “por lo bien que había arreglado todas las cosas” (Schaffler, 1991: 42).

Anticipándose a las imágenes que son lugar común ahora en el cine, luego de describir desde tierra los efectos de la helada en ciudades y campiña, en las bases secretas y en todo el territorio, Armenta nos regala desde los ojos del cielo una imagen:

El cataclismo polar siguió golpeando a los países del norte en forma implacable, durante varias semanas. Luego, amainó un poco, dejando que entre los espesos nubarrones se asomara un tímido sol amarillento.

A muchos kilómetros de distancia, flotando en la soledad donde ya no hay gravedad, los tripulantes de los satélites de observación se negaron a creer lo que veían. Pues en una ancha franja que circundaba la América del Norte, el centro de Europa y grandes extensiones de Asia, todo apareció cubierto por una dura loza de hielo, que brillaba como húmedo esmalte.

El inmenso y blanco sudario había borrado por igual ciudades poderosas y pequeños poblados; instalaciones industriales y portuarias: carreteras, bosques, barrancos y colinas. En toda la extensión no había ni la menor señal de vida. Bajo el pesado hielo, de un centenar de metros de espesor, habían quedado sepultadas para siempre ciudades famosas, con todas sus riquezas y todas sus miserias: con sus virtudes y perversidades, con sus arrogantes edificios, sus elegantes monumentos, su ingeniosa tecnología, sus poderosas industrias, su arte, su ciencia y todos los demás testimonios de su civilización. (Schaffler, 1991: 40-41).

Al releer “Fase Durango”, tres detalles vienen a mi mente, una, que aquí también se hace mención del mamut congelado por la ventisca en medio de la pastura. Una explicación que ya daba

Georges Cuvier en el siglo XVIII, es que el congelamiento había sido súbito, de ahí que el animal muriera con la digestión a medias. Pero mientras en este cuento sólo es un detalle usado por los doctores para avisar al mando supremo sobre la necesidad de evacuar a los pobladores hacia el sur de manera apremiante, en la película de Roland Emmerich *The day after tomorrow* (2004), este detalle es usado para crear el efecto especial de la ventisca que persigue a los protagonistas, una de las razones entre las muchas por las que esta película se considera inexacta en términos científicos⁴³. En el cuento, sin embargo, el novum de la glaciación sí cumple con el rasgo de validez científica, y de ahí incluso su nombre, Fase Durango como probable límite de la masa glacial y con el cambio climático más benigno por debajo de ese límite.

Otro detalle es que en ambos relatos se habla de una migración hacia el sur, lo que es previsible como consecuencia de la glaciación. Lo que en “Fase Durango” se convierte en un asunto irónico porque precisamente la tragedia de los indígenas es el abandono de los mayores para buscar fortuna en el norte o en la guerrilla. Este apunte irónico, así como otros que constituyen momentos risibles o apuntes cómicos en la narración, hacen que el valor literario sea apreciable, a diferencia de otros relatos del género que se enfangan en la parte de la ciencia, olvidando la ficción y el entretenimiento.

Por último, la imagen de los astronautas varados en el espacio, en este caso condenados a muerte, es una imagen premonitoria que nos recuerda a los cosmonautas Vólkov y Krikaliov, quienes partieron de un país, la URSS, el cual a su regreso había dejado de existir, en 1992, con la

⁴³ Tan importante se considera el vínculo entre las ciencias y el entretenimiento, que en los Estados Unidos existe desde noviembre de 2008: “The Science & Entertainment Exchange (The Exchange) is a program of the National Academy of Sciences (NAS) that connects entertainment industry professionals with top scientists and engineers to create a synergy between accurate science and engaging storylines in both film and TV programming. From a quick fact check to a special briefing, The Exchange provides quick and easy access to experts from all the scientific disciplines. The goal of The Exchange is to use the vehicle of popular entertainment media to deliver sometimes subtle, but nevertheless powerful, messages about science” (National Academy of Sciences, 2016). Es decir, que el cine acude a los científicos para hacer sus ficciones más plausibles, dejando así de abusar de la ciencia, como ha hecho desde su nacimiento como arte.

desintegración del bloque socialista. Es decir, fueron gentes que desde el espacio atisbaron la forma como el mundo cambiaba.

En este caso, la poderosa narración de “Fase Durango”, en su brevedad nos permite disfrutar de los elementos más atractivos del género, que están casi siempre vinculados a la posibilidad de prever el futuro sin ambages.

“*El que llegó hasta el metro Pino Suárez*” de Arturo César Rojas⁴⁴

Según el crítico español Rafael Llopis (citado por Fernández, 2001), “la literatura fantástica latinoamericana constituye una extraña y feliz conjugación de mitos autóctonos, tanto indios como negros o criollos, y cosmopolitismo, siendo este último factor el que más ha influido en su configuración actual”. Y entre los géneros que aprovechan esta feliz unión está también la CF, que, por ejemplo, tiene en la serie *Ilión/Olimpo* de Dan Simmons⁴⁵ a su más conocido exponente (2004, Nova y Ediciones B en español), con una narrativa que traslada el ciclo de la Guerra de Troya a su clave en ópera espacial. Para el caso de México se esperaría que los mitos de inspiración fueran prehispánicos, pero en el cuento “El que llegó hasta el metro Pino Suárez” de Arturo César Rojas Hernández, lo que resuena es la leyenda de Orfeo.

“El que llegó hasta el metro Pino Suárez” es fiel a la temática tradicional, correspondiente a la anticipación con una perspectiva pesimista, catastrófica o distópica, que se resuelve mediante la recreación de un mito universal, el descenso al inframundo, por parte de un héroe poco convencional (antihéroe), que en el descenso da cuenta de la exageración sobre elementos de un

⁴⁴ Este cuento también puede encontrarse en línea, en Rojas, A. C. (20 de diciembre de 2010). *El que llegó hasta el metro Pino Suárez*. (M. A. Lupián Soto, Ed.) Recuperado el 10 de junio de 2016, de Mortinatos: mortinatos.blogspot.mx/2010/09/el-que-llego-hasta-el-metro-pino-suarez.html; texto que a su vez fue recuperado de *El que llegó hasta el metro Pino Suárez*, publicado en *El futuro en llamas, cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*; Grupo Editorial VID (1997); Gabriel Trujillo Muñoz (comp.).

⁴⁵ Dan Simmons ha publicado también *Los cantos de Hyperion* (Nova y Ediciones B en español), con una estructura similar a *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer o el *Decamerón* de Boccaccio, e inspirada en John Keats.

entorno conocido pero ajeno en su descripción: una estación del metro en la Ciudad de México, sumida en un ambiente posapocalíptico. Se trata pues del tema universal del apocalipsis, con satanás incluido, que tanta cuerda ha dado a la *sci-fi* mundial, y al que Rojas confiere frescura, si se puede decir de esta manera, mediante un uso del lenguaje atípico y una historia que resuena cercana y a la vez ajena al diario transitar de una ciudad que no necesita de catástrofes para antojársenos como escenario distópico.

El cuento cumple con los rasgos retóricos de la CF pues maneja el extrañamiento cognitivo como forma expresiva, aunque el novum presentado no es novedoso, pues se pinta una ciudad posapocalíptica, un tema bastante recurrido en el género. Lo novedoso es que se trata de la Ciudad de México, una innovación científicamente plausible usada como soporte de la narrativa. La pregunta que se responde aquí es: ¿Cómo sería transitar por la Ciudad de México, en un ambiente posatómico, del holocausto nuclear? Rojas recorre todas las posibilidades de la presentación de un territorio conocido en sus paisajes y escenarios ciudadanos, marcado por la degradación radiactiva. Y lo hace exhaustivamente con un efecto dramático y lírico indudable.

[...] es un excelente cuento que nos describe la necesidad de un hombre de recobrar lo perdido, a pesar de los problemas y riesgos que esto implica.

Un Distrito Federal post-holocaustico sirve de escenario a un trovador que demuestra, en su adaptación a las necesidades del momento, y en función a su formación y status social, que la vida sigue adelante, sobre todo.

La experiencia sufrida en el Metro Pino Suárez y poco después, vendrá a significar en la vida del "rolero" material para otra canción que sacuda los polvos radioactivos y los seres castigados que lo rodean (Schaffler, 1991: 160).

Es decir, temáticamente responde a las preguntas clásicas de la CF: ¿qué pasaría si se produjera una catástrofe nuclear en la capital mexicana? ¿Cómo vivirían sus habitantes? ¿Cómo cambiarían los paisajes tan familiares? ¿Nacerían nuevas clases sociales? ¿Se fundarían nuevas costumbres? La novedad o novum no está en el tema, sino en las inesperadas respuestas que nos brinda el autor, lo que hace tan deleitable a este ágil cuento.

Del fetichismo puro y de la escritura frenética, barroca, que expresa su novela primeriza, Arturo César Rojas pasa a una literatura de ciencia ficción que se mimetiza en el habla coloquial. En 1986, su cuento “El que llegó hasta el metro Pino Suárez” obtiene mención en el concurso nacional de Puebla. Toda la comunidad cienciaficcional reconoce que su texto es una obra maestra merecedora del premio que, ese año, se declara desierto. La mojigatería le gana a la creatividad literaria.

Ya Federico Schaffler dice, en su famosa antología *Más allá de lo imaginado* (1991) y en relación con el “El que llegó hasta el metro Pino Suárez”, que la escritura de César Rojas “utiliza frecuentemente lenguaje y términos populacheros y tiene, en algunos casos, altos índices de una sexualidad que para muchos es considerada tabú” [...].

Su obra de ciencia ficción es un claro ejemplo de una voluntad de estilo y de una formidable capacidad de indagar en los intersticios éticos de la condición humana, en la red de experiencias y experimentos del mundo urbano. [...]

En todo caso, Arturo César Rojas ha sido, hasta hoy, uno de los pocos autores nacionales de ópera espacial, junto con Carlos Olvera en los años sesenta y Blanca Martínez en los noventa, y uno de los creadores de la corriente neonacionalista que fusiona lo mexicano (la fenomenología del relajo a lo Jorge Portilla) con la exploración sin concesiones del porvenir que ya está aquí, desagarrando lo que somos, lo que soñábamos ser. (Trujillo Muñoz, 2000: 246-248).

A diferencia de otros autores, Arturo César Rojas Hernández recibe en redes, así como por parte de los estudiosos y la crítica especializadas, bastantes elogios a ésta y a otras de sus obras, porque en el panorama de la CF, de por sí insular y excéntrico, él se sale de la tendencia más conservadora para explorar asuntos que siempre han causado revuelo en la corriente principal: sus apuntes sexuales, el uso de la violencia brutal y sin sentido, las descripciones escatológicas del inframundo, el uso coloquial del lenguaje, rayando en un lenguaje informal, consistente en palabras y expresiones consideradas inapropiadas, vituperantes y soeces, con una construcción identificada como barroca por varios críticos, lo que convierte a este texto en un fresco e inesperado ejemplo de lo que se puede hacer dentro del género, alejándose del lenguaje técnico y científico y centrándose en la condición humana y sus derroteros más bajos.

Según datos recogidos en diversas antologías y comentarios en la red, Arturo César Rojas Hernández nació en la ciudad de México en 1955, es Licenciado en Letras Francesas por la UNAM, y trabaja como escritor en revistas populares y literarias, traductor y maestro. Publicó una *space opera* llamada *Xxyëroddny, donde el Gran Sueño se enraíza*, bajo el seudónimo de Kalar Sailendra. Su obra incluye los cuentos “Aztlán: verdadera historia”, “El eclipse de Juan Colorado”,

“Historia verdadera de la conquista de los reinos bárbaros de Europa”, “Tumbaga”, “Tumbaga, el valle de las campanas” y “¡A mover el bote y saborrrr!”. Se le considera uno de los mejores escritores de CF de México, y al cuento estudiado aquí, como una obra maestra, pese a que sólo obtuvo mención honorífica en el Concurso Puebla de 1986 [que en opinión de algunos fans, debió ganar, o ganó pero “fue despojado del premio por la ‘exquisitez’ del jurado y la mentalidad cerrada y oscurantista de las autoridades poblanas” (Martré, 2004)]. Su estilo es denominado como barroco por algunos críticos (Fernández Delgado, 2004), lírico por otros, pero todos coinciden en encontrarlo excepcional en el panorama nacional del género. A falta de mayor información sobre el autor, se consignan estos datos.

La obra

Al igual que Orestes, aunque en unas condiciones nada bucólicas, al personaje trovador o roleador de esta ficción les es arrebatada su amada por orden del líder de la banda de seres que viven abajo (en este caso un personaje que al mutar debido a la radiación, tienen un parecido con las representaciones alegóricas del Belcebú con alas de murciélago y hocico perruno), y que pasa por la prueba de ingresar a ese inframundo, venciendo los obstáculos con su trova, y que, al igual que en el mito griego, la recupera pero la pierde antes de salir a la superficie. Pero, la experiencia se convierte en un evento del que surgen ecos en variadas representaciones artísticas.

El novum seleccionado es el apocalipsis sicalíptico (según la RAE, referido a la “malicia sexual o picardía erótica”) de una ciudad de México radiactiva, donde aparte de asumir la tradición temática de la anticipación pesimista, también ha cumplido con el requerimiento de que su ficción se desplace en un mínimo grado del mundo cero que habita (el personaje viaja de Neza al Metro Pino Suárez, ingresando al inframundo por la estación La Merced), para realizar mediante el

artificio de las palabras y del verso, el necesario extrañamiento requerido por la ficción, fundamentalmente con apoyo de la descripción de paisajes de pesadilla validados por la cognición científica. En la narración reconocemos el paisaje del antes llamado Distrito Federal, con sus deficiencias estructurales, afectada por la presencia de un elemento inesperado que propulsa el extrañamiento, la novedad de una contaminación y mortandad producida por la radiación y las armas biológicas, lo que impulsa el desarrollo de la trama, y sin el cual, no se produciría dicho desarrollo. Porque el personaje ya era músico antes del apocalipsis, pero luego es trovador errante por la necesidad de sobrevivir ante los extraños y obtener comida en un paisaje decadente y hostil para la vida humana. Un personaje que se ha vuelto valioso para la escasa sociedad sobreviviente, porque la música ha desaparecido y él, como roleador, la sigue produciendo y recordando:

Canté muchas ondas, canté muchos rollos, canté el guato de verdades capulinas para darles en la mera torre y en su mero móder. Canté sobre el mundo que los de arriba nos habían quitado con su agua potable y sus árboles verdes y su comida pobrecita pero calentita y sus casas pobrecitas pero completitas y sus días de descanso pa´remar en Chapultepec y pa´jugar al futbol en los llanos y pa´noviar con las chavas y llevarlas al cine. Canté sobre el mundo que éstos de arriba nos habían dejado, sobre la contaminación y las guerras chicas y la Guerra Grande y la ecología que chupó faros, sobre la laif dizque laif que tenemos ora que llevar los que tuvimos la idiotez de no restirarnos. Canté con harto cansancio, canté con harto coraje, canté como si en la cantada vomitara la puerca vida, canté sobre el sabor que tiene una cabeza de rata cuando uno tiene la suerte de hallar y chuparse una cabeza de rata, canté sobre los cientos de chavalitos que nacen mochitos o malhechos y luego se mueren escupiendo la sangre y las tripas y hasta los huesos, canté sobre los fulanos sin banda que cain en poder de una banda y cómo poquito a poquito les van quitando la piel a tiritas y todavía ni se han muerto y les dan su baño de arena y luego hasta los raspan y raspan bien raspados con un vidrio, canté lo que dicen de las nuevas enfermedades como el cáncer contagioso y la sífilis de un día y el nuevo sida que es más grueso que el cáncer y la sífilis y el viejo sida y que les da a todas las gentes y no nada más a los jotos y que prende más rápido que un catarro y que dura años y más años y que empieza con una bolita roja en la frente y que sigue con ronchas y tumores y hoyos en la carne y en los huesos y una peste pior que cincuenta cadáveres revueltos y que acaba con el esqueleto hacho papilla y el cerebro hecho gelatina y los intestinos convertidos en una mezclanza de puritito pus y puritita caca, a lo pelón les canté la mera neta y la mera neta es que todo nuestro maldito planeta está pior de fregado que si tuviera nuevo sida porque se está convirtiendo en puritita mierda y ya hasta debe de haber contagiado a los otros planetas y el cielo y las estrellas y más le vale y más nos vale morirnos pa´siempre (Schaffler, 1991: 167-168).

Aunque en esta historia los personajes no tienen nombre sino apodos, están pintados desde la perspectiva del desastre nuclear, sin el cual cada uno seguiría con la rutina de su vida, de no haberse presentado lo inesperado. Visualmente, así sería el paisaje citadino luego de un conflicto que se describe nuclear, químico y biológico, y así serían sus efectos en un entorno y una sociedad inhabilitada para contrarrestarlos. La desviación del grado cero de la realidad se despega de un horizonte geográfico, social, histórico y conceptual del momento de la escritura, desde la prospectiva imaginaria aceptada dentro del género y la ciencia. A ratos, incluso, se vuelve deslumbrante por cuanto semeja un sueño, o como recalca el personaje, un mal viaje provocado por la mariguana en los tiempos anteriores a la guerra.

Luego de los desastres de Bhopal, Chernobyl y Fukushima I, del uso de armas nucleares, químicas y biológicas en Europa, Japón, Vietnam, Irak, Irán, Gaza y Siria, y de la frecuente repetición de imágenes y videos sobre esos acontecimientos, nos es familiar la escena de muertos amontonados y la destrucción estructural de las ciudades otrora pujantes y llenas de movimiento. También nos hemos acostumbrado a esas imágenes en la ficción. Pero en los ochenta no lo habíamos visto retratado para México, a excepción del terremoto de 1985, y en ese caso las imágenes terribles iban acompañadas de actos de bondad y esperanza que matizaban en grado mínimo la situación. No se hablaba entonces, como ahora, de los saqueos subsecuentes a los movimientos telúricos, ni de agresiones o violencia contra los sobrevivientes, como se ha vivido en el Océano Índico, Nueva Orleans, Chile y Perú en años recientes. El retrato del México posapocalíptico es descarnado e hiriente, y es por eso que resulta tan fascinante y novedoso. Ahora que sabemos más sobre los desastres que se han presentado en sitios donde no se les esperaba, lo que es frecuente paisaje de la *sci-fi* catastrofista, el cuento de Rojas parece crecer en novedad, pues lo que pudiera parecer exagerado en el año de su creación, ahora se nos presenta frecuentemente.

En su momento, este cuento causó un gran impacto en mí como lectora, en el jurado del Concurso Puebla (que se autocensuró), y lo sigue causando en quienes lo descubren en el presente, pues nos permite vislumbrar un apocalipsis que no es tan improbable, y que en cualquier momento histórico nos presenta una posibilidad válida sobre el desastre, ya sea como metáfora o como evento real en una ciudad conocida.

En este cuento, enfrentamos un ejemplo de CF latinoamericana, porque el extrañamiento cognitivo propulsado por la contaminación en sus tres vertientes, se ha producido en el acuerdo con el horizonte geográfico, social, histórico y/o conceptual del momento de la escritura, con el añadido de un matiz o color local, sobre todo en el paisaje y en el uso peculiar de un dialecto del español, que denota la impronta de su origen mexicano y, para mayor abundamiento, *chilango*.

También, pese a que Hades se vuelve aquí Belcebú, según el retrato del líder de la banda:

Y encima de la Piedra⁴⁶ estaba el Líder de aquellitos, parado, con las manos o las garras o lo que fuera en la cintura, con sus colmillos de dóberman de fuera porque se estaba carcajiando, y el tumor del trasero se le subía y se le bajaba como una culebra pintada de colorado, y las dos alas que le colgaban de los hombros, se le arriscaban como laminitas envueltas en celofán, y los dos cuernos o como cuernos que tenía mero arriba de los ojos que se le apagaban y encendían como si fueran foquitos puntiagudos o pedacitos de la Piedra (Schaffler, 1991: 166),

y el hecho de que el cancerbero se transfigura en dos miembros que custodian el ingreso al refugio, armados de garrotes, machetes y antorchas, seguimos considerando a éste un homenaje del mito de Orfeo. Es decir, el relato se aproxima al mito original de Orfeo, pero se aleja de los elementos fantásticos para mostrarlos en su versión realista, y salvo el detalle del líder, respeta las fronteras con lo fantástico y no es dable confundir su ejercicio como perteneciente al relato psicológico, ni al ejercicio producido por la droga, ni a que el personaje esté bajo su influjo, porque en su elaboración no se rebasan los límites científicos, ni se apela a dejar al lector ante algo

⁴⁶ Monumento a Ehécatl, que en la ficción sigue en pie pero ya no recibe la luz del sol.

extraordinario inexplicado, como sería el caso de lo fantástico. Porque aquí la explicación es clara, el mundo apocalíptico es el producto de una posguerra donde las mutaciones que no han matado a los habitantes, los han convertido en individuos con deformidades monstruosas (cabe señalar que el tema de la mutación es un lugar común en la CF, pese a que no está acorde con el discurso de la ciencia).

Pecaríamos de ingenuidad si dejáramos de referirnos a *Mad Max* (George Miller, 1979), *Un muchacho y su perro* (L. Q. Jones, 1975), *Escape de Nueva York*, (John Carpenter, 1981), o a todas las películas distópicas o del fin del mundo previas a la escritura de este cuento, porque esas imágenes áridas, con atmósfera viciadas y cielos grises, con personas muertas y vivas cubiertas de harapos, y mundos llenos de especies mutadas y seres degradados por la enfermedad, son parte del imaginario más conocido de la *sci-fi*. No se diga ya de la narrativa del género, que desde la *Guerra de los Mundos* de H. G. Wells (1998), tiene en las descripciones de devastación uno de sus principales atractivos. Encontrarlo, sin embargo, en la tradición mexicana es menos usual, pues ya la realidad vivida en las guerras de los últimos dos siglos del milenio, descrita en las novelas, cubre esta temática. El apocalipsis, además, puede contener signos positivos o negativos en varios de sus elementos, pero en el caso de Rojas la desolación abarca hasta su término, a no ser que consideremos un saldo positivo el que el trovador-rolador vivirá en adelante de cantar sobre su descenso al Metro Pino Suárez y la pérdida de su amada, tal como hiciera Orfeo.

Por ello, y pese a que la temática es la convencional e incluso nos recuerda al mito griego, este cuento tiene en su escritura el mayor logro, pues borda el efecto estético mediante la poesía soez y urbana, y el efecto dramático proviene asimismo de la situación, pintada con destreza en el uso de las palabras coloquiales. Es decir, es un buen ejercicio descriptivo, poético y literario, altamente recomendable dentro del género, y que no pierde frescura con el paso de los años.

Balance

Acostumbrados en México a la alta cultura (con la sucesión en la narrativa de las obras de la Conquista y la Colonia, el costumbrismo, el realismo y el naturalismo, el modernismo, el indigenismo y el nacionalismo, así como la novela mexicana contemporánea que incluye a la novela urbana y sus experimentos artísticos por el arte mismo), la presencia de los relatos de ciencia ficción es menor, no tan conocida y más bien marginal, como se ha insistido para casi toda la CF latinoamericana. Pero en ocasiones se encuentran en esta corriente menor algunos ejemplos notables como estos dos casos, que si bien no pueden ser considerados como lo mejor del género, son destacables entre la corriente principal mundial, que es ineludible referente, y entre la alta cultura nacional, que es preponderante en el panorama local.

Estos dos relatos colocan a protagonistas comunes, casi carentes de virtudes destacadas, en escenarios catastróficos de carácter universal, en los que prevalecen precisamente por su insignificancia. O sea, que al mejor estilo de los cuentos maravillosos, los más pequeños e indefensos triunfan en las condiciones más extremas, sabiéndolo o sin sospecharlo, casi sin accionar, como en el caso del indio Melesio, o recorriendo el inframundo, como hace el trovador, para obtener la más pequeña de las ganancias: la cosecha y los recuerdos.

En estos dos casos estamos ante la presencia de obras que han recibido el aprecio de la crítica y los fanáticos, con un tema que se corresponde a las tendencias de la CF dura o relacionada con las ciencias exactas (climatología extrema o desastre bélico y sus efectos en la biología, la ecología y la economía de un país), y a la blanda, que muestra el ejercicio de las ciencias no exactas o variantes más literarias que científicas, como es el uso de la poesía, que privilegia en la trama la construcción de la psicología de los personajes principales, y donde la carga de las descripciones y el tono de la narrativa se considera artístico y excepcional.

En estos ejemplos de la CF latinoamericana, lo literario es vehículo de arte y de crítica, mediado por el entretenimiento de una historia construida con artificio, con un gran efecto estético y que en la brevedad, alcanza los niveles de la emoción de un gran efecto catártico, a través del humor uno, y de lo escatológico el otro.

Cabe destacar que precisamente el tono local mexicano de estos relatos, es parte de la razón por la que fueron bien acogidos, porque en su excentricidad se han constituido en ejemplos de buena literatura de CF, independientemente de su poca fortuna en los certámenes. Y aunque los parecidos temáticos y de construcción abundan para ambos casos, han abierto rutas que vale la pena explorar tanto desde la perspectiva de la crítica, como de la de los aficionados.

V: Emilio Rodríguez, “Plenipotencia” (Argentina, 1967)

Horizonte de la CF en Argentina

Sólo por un prurito de corrección, conviene señalar que en ninguno de los dos países estudiados arriba se considera a la CF como un género monolítico. En verdad, sería más correcto indicar que existen escritores, grupos y tendencias regionales de CF, de tal forma que, por ejemplo, para el caso mexicano, no es lo mismo la CF de la frontera (Mauricio José Schwarz, 1994, *Frontera de espejos rotos*, México: Editorial Roca), que la CF nacional (Schaffler González, 1991-1994, *Más allá de lo imaginado I, II y III*), que la CF poblana, del DF o mexiquense (Carlos Olvera 1968, *Mejicanos en el espacio*, México: Diógenes, autor nacido en Chihuahua, y quien vivió la mayor parte de su vida en Toluca). Y, en cualquier caso, si la obra es correcta y bien escrita, se considera de carácter universal, sin necesitar colocarle etiquetas, como es el caso de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Lo mismo ocurre en Cuba (donde tenemos a los autores isleños y a aquellos que han emigrado a Europa, como Daína Chaviano, o se han exiliado, como Reinaldo Arenas) y en los demás países de Latinoamérica, donde encontramos tendencias, movimientos, géneros y subgéneros e incluso regionalismos (ciberpunks locales como los tupinipunk brasileños), estéticas individuales como la de Rojas, y divisiones por sexo, de tal forma que incluso hay quien habla de la CF femenina, la feminista y la escrita por mujeres. Esto es particularmente válido para Argentina, donde se da cuenta de varios movimientos o grupos diferenciados en la CF: en Rosario, La Plata y Córdoba.

Al igual que en los otros dos países, la historia de la CF se escribe desde la perspectiva del primer ejemplo localizado, que en este caso, según Luis Pestarini, quien hace un excelente recorrido bibliográfico sobre el género, es de junio de 1816, cuando un periódico publicó de manera anónima una sátira de costumbres denominada “Delirio”, cuento que según María Eugenia Mayer Sáez, pertenece al arzobispo Benito de Moxó (Mayer Sáez, 2008).

Aunque hemos señalado que el primer texto de ciencia-ficción publicado en territorio argentino —entonces Provincias Unidas del Río de la Plata— es de 1816, al que se suman ejemplos posteriores, se suele considerar a algunas obras de Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937) como las fundacionales del género, en particular *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido* (1875), “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879) y “Filigranas de cera” (1884). Los relatos de ciencia-ficción continuaron publicándose irregularmente durante el resto del siglo XIX y la primera mitad del XX, algunos firmados por nombres reconocidos como Lugones, Hugo Wast, Manuel Ugarte o Arturo Cancela, pero no se configuró como género y raramente se hacía referencia a ellos como antecedente literario, una característica común en la ciencia-ficción

La situación cambió con la publicación de la novela *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. Esta historia sobre la inmortalidad tiene como referencia a Wells y, en particular, a *La isla del doctor Moreau*. Borges, en su ya famoso prólogo, la llama una obra de “imaginación razonada”, una expresión simétrica a ciencia-ficción (ficción=imaginación y razonada=ciencia), lo que ha llevado a algún crítico (citado en Brown 475⁴⁷) a señalar que Borges rechazaba la denominación “ciencia-ficción” y al género mismo, sin tener en cuenta que esta denominación se usó por primera vez en español en 1955. Considerada muchas veces como la mejor novela argentina de ciencia-ficción, es el punto más alto en la obra de Bioy Casares y de su intensa relación con el género que comenzó con algunas de sus primerizas e irrelevantes obras y culminó con su última narración publicada en vida, *De un mundo a otro* (1998), también un relato wellsiano.

Estas obras dispersas no alcanzan a ser más que ejemplos aislados de textos de ciencia-ficción que no definen aún un espacio propio dentro de la literatura argentina. (Pestarini, 2012: 426).

Porque para la mayoría de los autores, la CF comienza con la asunción plena del término, tomando como referente al norteamericano Hugo Gernsback, quien es considerado el creador de la moderna ciencia ficción en los años veinte del siglo XX. Y porque en el caso de los predecesores, no existe el estricto margen de la ciencia como condición del novum dentro de la ficción, de ahí

⁴⁷ Brown, J. Andrew. “Edmundo Paz Soldán and his Precursors: Borges, Diche, and the SF Canon”. *Science Fiction Studies* 103 34/3 (nov. 2007): 473-483.

que incluso la pseudociencia y las religiones pueden constituirse con base en esos ejemplos. Recuérdese que para los fines de la presente investigación, sólo es ciencia ficción, si la ciencia empleada como recurso del extrañamiento cognitivo, se produce en el acuerdo con el horizonte geográfico, social, histórico y/o conceptual del momento de la escritura, y que sea la aceptada socialmente, sin exclusión de ciencia alguna, o si durante la época del creador, era aceptada como tal y no podía ser rebatida por la ciencia del momento. Aún subsiste el conflicto de que algunos ejemplos precedentes al moderno sentido del género, cumplen con ciertos rasgos de la CF y son considerados como tales, pese a sus fallos en el discurso de la ciencia. Por tanto, para Argentina, los predecesores de Bioy Casares y Bioy mismo, son más bien, como lo dijera Borges, “obras de imaginación razonada”.

Según Luis Pestarini, dos hitos marcan la década de los cincuenta como inicio del género según su acepción moderna:

[...] la publicación de la revista *Más allá*, con cuarentiocho ediciones mensuales entre 1953 y 1957, y la aparición de la editorial Minotauro, fundada por Francisco “Paco” Porrúa, en 1955, con la presentación de clásicos del género en cuidadas presentaciones y con prólogos de Jorge Luis Borges y Marcos Victorica, en una operación de legitimación de la ciencia ficción ante un lector “culto”. *Más allá* no tenía esas pretensiones; estaba dirigida a un lector menos exigente, con artículos de divulgación científica y relatos traducidos de las revistas estadounidenses *Astounding* y *Galaxy*, más ocasionales aportes locales. Pero lo que por primera vez se conformó fue un importante grupo de seguidores, una auténtica comunidad que se manifestó abundantemente en la sección de correo, y que puede ser considerado como el primer *fandom* argentino, que después no tuvo continuidad. (Pestarini, 2012: 426-427).

En esta cita, confirmamos nuevamente que algunos teóricos sólo consideran a un texto como perteneciente al género, si tanto el productor como el receptor asumen la definición moderna de ciencia ficción. Además, también en este caso se hace referencia al círculo o *fandom* (supra en la página 7), que, tanto si es patrocinado por alguna institución o casa editorial como si sobrevive con recursos propios, se constituye en generador, consumidor, promotor y crítico de la producción local e, incluso y sobre todo, de la extranjera. Como tal, hay el reconocimiento tácito de que los

seguidores constituyen el mayor impulso para el género, y que sin ellos, tanto las marcas comerciales como las institucionales, se mantienen poco interesadas en su producción (obviamente, por cuestiones de mercado).

Bioy Casares, constituido en el parteaguas o punto de inflexión del género, marca un antes y un después para la historia argentina, en la cual luego surgirán los nombres de los grandes escritores locales.

Pestarini recoge una periodización del desarrollo de la CF argentina de Capanna, que luego modifica para sustentar su afirmación de que los ochenta del siglo XX, pueden ser considerados los años del boom del género.

Pablo Capanna (44-56) estableció periodos del desarrollo de la ciencia-ficción argentina: Implantación (1953-1955), Consolidación y crecimiento (1956-1965), Expansión (1966-1970), Repliegue (1971-1975), Segunda expansión (1976 en adelante)

Vista un cuarto de siglo después de pensada, esta periodización puede simplificarse un poco. La consolidación y el crecimiento podrían extenderse hasta 1970, con particular énfasis en los últimos años de la década en la que aparecen la primera encarnación de la revista *Minotauro* (diez números entre 1964 y 1968), cuatro libros de autores argentinos publicados por la misma editorial y varias antologías. [...]

No parece haber una diferencia sustancial en la cantidad de publicaciones en las dos etapas en que Capanna divide la década del setenta, salvo por la aparición de *Los universos vislumbrados* (1978), [...], y por la aparición de cuatro revistas de ciencia-ficción que en total publicaron diez números —*La revista de ciencia-ficción y fantasía*, *Entropía*, *Suplemento de Humor* y *Ciencia Ficción* y *El Péndulo*—, todas dirigidas por Marcial Souto [...].

El rasgo principal de la década del ochenta es que se publica más literatura de ciencia-ficción que en toda la historia previa del género en la Argentina, en particular a través de las publicaciones periódicas especializadas, y se conforma el *fandom* donde concurren escritores, lectores, editores y traductores. Los noventa marcaron una etapa de aridez, con un *fandom* retraído y escasas ediciones de libros y revistas, hasta que la primera década del siglo XXI exhibió un nuevo florecimiento, en gran medida por la proliferación de sitios en Internet dedicados al género. (Pestarini, 2012: 427-428).

Se confirma aquí que el auge de la CF, al igual que en otros países, se dio en los años ochenta, y la decadencia, en los noventa, auge y descenso marcados por la situación económica de la región latinoamericana que a fines de los setenta era auspiciosa, pero decayó en los ochenta y noventa. Asimismo, se insiste en la importancia del *fandom* como motor de desarrollo del género.

La situación económica y política de la dictadura argentina, en un tiempo en que la producción editorial tenía en estos dos factores al principal escollo (véase el artículo completo de Pestarini para entender sus argumentaciones), permitió que ya en los años ochenta, se dieran las condiciones para propiciar una explosión en la producción del género, sobre todo con la aparición de revistas y editoriales que podían superar la censura gubernamental y las recesiones económicas, con colaboradores como Pablo Capanna, Carlos Gardini, Gandolfo, Aníbal Vinelli, Elvira Ibarguen, Mario Levrero, Angélica Gorodischer, Eduardo Abel Giménez, Rogelio Ramos Signes y Sergio Gautvel Hartman. Aunque, como en el resto de Hispanoamérica, con límites difuminados entre la fantasía y la CF. Asimismo se da cuenta de la primera reunión del *fandom*, en enero de 1982, convocada por Gautvel Hartman, una tradición que persiste hasta nuestros días con diversas versiones (las convenciones también se verifican en México y Cuba, de manera irregular, desde 1986 y 1994).

Es decir, según las condiciones deseadas por los seguidores, florecen en esta década todos los factores para sustentar al *fandom*: la producción, la difusión, la crítica y la posibilidad de reunión para compartir intereses, liderada por el Círculo Argentino de Ciencia-Ficción y Fantasía (Cacyf), vigente hasta finales del siglo XX. Algunas grandes publicaciones nacieron en esta época: el *Boletín del Cacyf* (abril de 1982); *Sinergia* de Gautvel Hartman (1983-1988, doce números); *Nuevomundo* (1983-1991, 16 ediciones) de Daniel M. A. Croci, también conocido como Daniel Barbieri; *Cuásar*, de Pestarini y Mónica Nicastro (1984-1991); entre éstas, con políticas editoriales divergentes y en ocasiones enfrentadas, la principal preocupación fue dar lugar a la producción local, lo que provocó el verdadero repunte del género y la sensación omnipresente de que la CF argentina es la más importante en el subcontinente de habla española.

Al igual que otros autores, a Pestarini le importa señalar la presencia del *fandom* fuera de Buenos Aires, los que hace residir en Rosario, Mar del Plata, Córdoba, Mendoza, Bahía Blanca y La Plata, aunque señala que de éstas sólo en Rosario se hace producción editorial, con las revistas *Unicornio azul* (luego *El unicornio*, 1984-1989), y *Supernova* (1985 y 1989).

Argentina, sin embargo, con las editoriales Minotauro y El Péndulo, lidera el mercado hispanoparlante en América, constituyéndose ambas en las principales impulsoras del género para el *fandom* de la región, haciendo contrapeso a la producción española, omnipresente en las librerías.

Pestarini señala en este estudio, las razones del fin del boom de la CF argentina, que no son sólo ya políticas y económicas, sino también internas, las que atribuye, como ya se ha señalado para Cuba y México, a la situación de gueto del género y su producción endogámica.

Más sencillo puede ser determinar por qué este período llegó a su fin: la masiva desaparición de revistas en los últimos dos años de la década y la mínima aparición de títulos nuevos parece estar directamente vinculada con la crisis económica, hiperinflación inclusive, que sufrió Argentina. Las publicaciones con distribución comercial, pero también los *fanzines*, sintieron frontalmente las olas de la debacle. El modelo neoliberal instalado desde 1989 también funcionó como elemento desalentador para estas iniciativas, pero no deberían descuidarse otros posibles factores vinculados con lo creativo. Una parte significativa de la producción de algunos escritores prolíficos del período (Gautvel Hartman, Gardini, Barbieri y Carletti, entre otros) había sido escrita previamente, en los setenta, y estaba esperando la aparición de los medios de publicación, pero esta cantera comenzó a agotarse y se comenzó a notar cierto empobrecimiento en la producción literaria de fines de la década y la falta de aparición de voces nuevas. Las revistas y publicaciones de esos años ofrecieron a los escritores un espacio donde dar a conocer sus obras, pero también fomentaron cierta endogamia literaria donde los editores eran también escritores, los mismos autores aparecían en todas las publicaciones, con el consiguiente empobrecimiento genético. (Pestarini, 2012: 434-435).

Esta endogamia se manifestó como gueto en el sentido de que eran pocos los autores que se repetían en todas las publicaciones, porque como promotores privilegiaban su propia obra, con lo que se excluía o no se formaba a nuevos talentos. Así, el propio *fandom* terminó fortaleciéndose y retroalimentando sin un reemplazo generacional. Otro factor contribuyente al declive, es un rasgo

que se ha detectado también en otros países de la región. Aunque no es excluyente, el escritor de CF de la corriente principal suele ser científico, mientras que en América Latina es raro el científico que es a la vez autor de CF. Los autores locales se forman en la lectura de la CF y no en la ciencia misma, lo que determina poca experimentación e innovación en el género, y la sumisión a la temalogía mundial. Con este origen los autores se desplazaron sin restricciones en las fronteras del género hacia la tradición fantástica argentina, enriqueciéndola con otras formas como el surrealismo y el absurdo, lo que contradecía el rasgo de la limitación al respeto irrestricto de la ciencia formalmente aceptada. Así pues el boom de la CF argentina va de la mano con el auge y publicación de otros géneros, lo que desdibuja al propio género y hace difícil rastrear, según Pestarini, a la producción local (cfr. Pestarini, 2012: 434-438).

Así pues, el empuje inicial del género se alimentó de la producción de escritores que luego se consagraron y que abandonaron el dominio, o que publicaron y que luego dejaron de producir, sin que una nueva generación de la misma magnitud viniera a reemplazarlos. Asimismo, como se ha visto para otras regiones, la CF abandonó su aislamiento para entrar a formar parte de la literatura fantástica, con mayor peso en Argentina, o de la literatura en general, con lo que abandonó el *fandom*; o viceversa, no se pudo salir de ahí por falta de calidad literaria. Como siempre, la desaparición o disolución de los grupos, el término de la vida productiva de los autores o su cambio de intereses, el crecimiento de los fanáticos que ya se dedicaron a otros asuntos (digamos que, maduraron) o el cambio en los intereses de éstos mismos (videojuegos, juegos de rol), determinó que la producción argentina descendiera, quedando casi como último reducto la publicación *Axxon*, que sobrevive a nuestros días. Pero ese periodo de los años ochenta, se considera una edad de oro para la CF latinoamericana.

Luego, por supuesto, llegó una decadencia que se refiere a la producción editorial física, y que, en otro sentido, caracteriza a la producción digital. Alejandro Alonso habla de los tiempos más recientes en Argentina. Al igual que otros seguidores del género, encuentra que en su país sólo hay interés por los autores anglosajones más vendidos, y por los nacionales consagrados. Asimismo, al igual que Pestarini, considera que entrando el siglo XXI, ya ha pasado la mejor época editorial de la CF nacional (sobre todo por la recurrencia de las crisis económicas), cuya potencia comienza a recaer en los fanzines y *fandoms*, y cuya garantía de acceso está en las compras por internet.

Decir ciencia-ficción en la Argentina es hablar un idioma que no todos entienden o quieren entender. La industria editorial local —casi inexistente— rara vez apuesta a este género y, cuando lo hace, prefiere abreviar de los clásicos (Borges, Bioy Casares, Cortázar), antes que animarse a publicar autores nuevos. [...]

La realidad local es que los grupos de referencia están prácticamente inactivos. [...].

La actividad se centra entonces en torno a las revistas y fanzines, como *Axxón*: una publicación electrónica que en los últimos once años, y a pesar de los achaques, ha sabido conservarse como un faro para quienes quieren saber en qué anda la cf y para aquellos que tienen ganas de hacer cosas —sobre todo de publicar— y no encuentran dónde. Este espacio referencial creado en torno a *Axxón* es, de momento, un link importante entre los autores latinoamericanos y españoles de cf (que apenas pueden publicar en la Argentina) y el *fandom* local. [...]

Para los nuevos escritores y aún para muchos de los consagrados que aún viven y sienten la cf, no existe —hasta este momento—, ninguna posibilidad seria de publicar en papel y trascender. [...]

Si de grandes autores contemporáneos se trata, siempre tenemos para consolarnos a Carlos Gardini —que con sus obras nos dice que es posible hacer buena cf y ser reconocido por ello—, al ensayista Pablo Capanna —una verdadera eminencia de las que ya no quedan— y a Angélica Gorodischer —un tanto distanciada del género, pero con evidente mérito—. No son los únicos: en la Argentina hay escritores que conocen bien su oficio, pero que no pueden hacer de la escritura una forma de vida. De hecho, en la mayoría de los casos, sus obras terminan postergadas por razones de supervivencia. Mucho más abajo, aquellos que pretendemos merecer el mote de escritor todavía nos estamos debatiendo en la búsqueda de formas propias y autóctonas, que permitan expresar concepciones locales de la cf y no meros transplantes de la realidad norteamericana. (Alonso, 1999. Artículo originalmente publicado en el *Códice Estelar* de la HispaCon 1999, revisado y actualizado por el autor).

La diferencia más señalada con respecto a los otros dos países estudiados, es que en Argentina la CF no se desarrolló al amparo del oficialismo y las instituciones estatales, sino que lo hizo desde el campo editorial, más comercial y que tuvo mayor impacto en la región, incluido

México. Pues hablar de Minotauro es referirse a una editorial icónica para los seguidores del género, y una garantía de calidad, así sea con la producción extranjera.

En cuanto a las temáticas y las tendencias, se percibe la misma tensión que en otros países latinoamericanos, entre la ciencia ficción pura (dura) y la fantasía (denominada CF blanda en algunas de sus manifestaciones), con el agravante de que en Argentina, el género fantástico cuenta con grandes autores imposibles de emular, como son Borges, Bioy Casares y Cortázar, por mencionar algunos. Asimismo, aunque la calidad en la producción del género en Argentina es bien conocida, eso no evita que mucha de la producción sea menor, irregular y de baja calidad. Porque dentro del gueto se dio una especie de endogamia que impidió la creación de obras que trascendieran a las primeras, al tiempo que la crítica se correspondió con estas desazones, en las que la teoría respecto al género se matizaba con las lealtades al grupo. Además de la falta de generaciones jóvenes que vinieran al relevo, ya que éstas se decantaron hacia lo virtual.

La otra diferencia con Cuba y México, es que nadie pone en duda la existencia de una CF argentina. En otros tiempos me arriesgué a especular que la falta de una corriente indigenista argentina, debido al exterminio de los pueblos originales en la región, ocasionó que la otredad se buscara en otros mundos, como requisito indispensable para el diálogo identitario. Y que esa era la base del vigor del género. Algo similar a lo que los autores de CF anglosajones y europeos marcaban, pues se reconocía como menos peligroso, ideológico o panfletario, realizar un discurso de corte positivo sobre un extraterrestre que sobre un extraño (nativo, indígena, migrante, esclavo, negro o diferente), pero que no por ello dejaba de dar cuenta de los problemas de la discriminación y la diversidad. En cambio, México con sus indígenas a medio integrar y sus negros ignorados, y Cuba también con su población africana, tienen en la literatura costumbrista, indigenista, rural y de la negritud, campo fértil para los discursos sobre la otredad, sin necesitar la presencia del

alienígena. Esta tesis, sin embargo, no puede ser suficientemente probada sin mayores estudios dentro de los límites de este estudio, porque en realidad, tal como afirman algunos expertos, entre ellos Umberto Eco, las producciones de la cultura popular (incluida la ciencia ficción) son un termómetro de las temáticas en discusión que se suscitan en la realidad contemporánea a la obra, que en sus temas, peripecias y personajes, reflejan sus tiempos, lo que precisamente luego de ese tiempo las vuelve caducas y oscuras. Por tanto, el extraterrestre como subterfugio del diálogo con el otro depende del horizonte de la escritura, no de la historia de un pueblo. Así que el extraterrestre en la literatura es un tema mucho más amplio que el del nativo centro o sudamericano, se haya extinguido o no.

Vale la pena recordar, sin embargo, que Argentina es el país más europeo de América, y que, en efecto, los pueblos genéricamente conocidos como pampeanos y patagónicos, fueron asimilados, marginados, discriminados e invisibilizados, de tal forma que aparecen poco en la literatura y los medios de comunicación argentinos. Asimismo, como polo de cultura, Argentina ha tenido un fuerte desarrollo en lo científico, a diferencia de México, cuyo mayor desarrollo está en las ciencias humanas. De ahí una mayor emulación de la CF estadounidense y europea, y un mayor deseo de hacer de la escritura en el género, una forma de vida, al igual que sus contrapartes del hemisferio norte; mientras que en Cuba y México, la escritura de CF la hacen personas dedicadas a otra tarea, ya sea como parte de su trabajo (profesores universitarios que lo tienen como tema) o de su afición. Este problema del apego a la ciencia o a las humanidades, con el indigenismo accidentalmente de por medio, se muestra en esta anotación de Alejandro Alonso sobre Pablo Capanna:

CONSIDERACIONES FINALES. Pablo Capanna ofrece una descripción de la ciencia-ficción argentina a mediados de aquella década: "Quizás el rasgo más común sea que nuestros autores no hacen ciencia-ficción a partir de la ciencia, como ocurre en países industriales donde la ciencia es una actividad socialmente prestigiosa y la

tecnología impregna la vida diaria, son escritores que se han formado leyendo ciencia-ficción y en cuyo mundo espiritual importan las convenciones y los mitos del género. Decir que aquí se hace ciencia-ficción a partir de la ciencia-ficción no es decir que se hace literatura de segunda mano; por el contrario, puede significar cortar camino hacia las corrientes más avanzadas del ámbito mundial”. Tal vez la brecha entre la ciencia-ficción argentina y la de los países desarrollados no esté marcada tanto porque allí se escribe desde la ciencia y el entorno tecnológico sea omnipresente, este último un rasgo que puede ser sostenido para la década del ochenta. (Alonso, 1999).

Es decir, al igual que en otros países latinoamericanos, se hace CF desde la CF, no desde la ciencia misma, y aunque el desarrollo de la ciencia en la región es remarcable, la educación científica no lo es tanto, de tal forma que la base de producción de escritores de ficción científica es tan exigua como nuestra proporcionalidad entre habitantes y científicos. Y es por ello que los temas humanos nos son más cercanos.

“Plenipotencia” de Emilio Rodrigué

He aquí, en sustancia, los más bellos frutos de la edad de oro de la SF latinoamericana, que se centró sobre el hombre, preocupación fundamental de una literatura progresista.

El hombre se descubre en ella en toda su humanidad, y América Latina confiere sus cartas de nobleza a la SF, el humanismo del siglo XX.

Bernard Goorden (Goorden & Van Vogt, 1982)

El autor de “Plenipotencia” es ampliamente reconocido en el campo de la psicología, aunque poco conocido como escritor, como puede verse en esta nota que es prácticamente lo único que se encuentra en las redes sobre el autor:

Emilio Rodrigué nació en 1923. Ha sido uno de los miembros más destacados de la segunda generación de psicoanalistas argentinos. Entre 1948 y 1953 vivió en Londres, donde se relacionó con Melanie Klein y Wilfred Bion. Entre 1958 y 1962 estuvo en Massachusetts (EEUU), donde trabajó con David Rapaport y Erik Erikson. En 1966 fue elegido presidente de la APA (Asociación Psicoanalítica Argentina). A principios de los 70 formó parte del grupo Plataforma que, en profundo desacuerdo político con la APA y preocupado por la función social del psicoanálisis, terminó por escindirse de la asociación. En 1974 se exilió en Brasil. Falleció el 21 de febrero de 2008 en San Salvador de Bahía, Brasil, a los 84 años de edad.

En los años 60, Rodrigué participó de un acercamiento de grupos de psicoanalistas a la ciencia-ficción, que dio como fruto la antología Ecuación fantástica: 13 cuentos de

ciencia ficción por 9 psicoanalistas (1966), y su propio libro *Plenipotencia*, publicado por Minotauro.

En la contraportada de *Plenipotencia*, Minotauro (Buenos Aires, 1966): «Emilio Rodríguez es miembro didáctico de la Asociación Psicoanalítica Argentina y miembro fundador de la Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo. Ha estudiado en Londres y durante cuatro años integró el cuerpo médico de la comunidad terapéutica del Austen College de Stockbridge, Massachusetts. Colaboró en la obra *New Directions in Psycho-Analysis*, editada por Melanie Klein, y es autor además de *Psicoterapia de grupo*, *El grupo psicológico* (en colaboración con León Grinberg y Marie Langer), *Biografía de una comunidad terapéutica* y *El contexto del proceso analítico* (en colaboración con Geneviève T. de Rodríguez)». (Axxon, 2008).

Su novela *Heroína* fue llevada al cine por Raúl de la Torre (1972), y trata sobre una mujer que enfrenta el psicoanálisis luego de un trágico acontecimiento. Como puede verse, en este caso tenemos, al igual que en Cuba y México, a un escritor con estudios superiores, dedicado plenamente al ámbito universitario —tal como el arqueólogo Juan Armenta Camacho, dando por hecho que es el autor de “Fase Durango” (supra nota en en la página 83)—, aplicado a la psicología y al psicoanálisis. Su vasta obra escritural, sin embargo, al igual que Armenta —pero a diferencia de los otros dos escritores, Rojas y Céspedes—, se extiende más allá de la ficción y posee una reconocida trayectoria en el campo de la investigación. Además, por la lectura de sus títulos se desprende que el autor se enfoca en el estudio y en el relato de sus experiencias de gabinete, situación que es visible en “*Plenipotencia*”.

El acercamiento de los académicos no es una novedad en el campo de la CF, de hecho, se sabe que sus mutuas influencias son antiguas. Todos los primeros ejemplos de romance científico, fantaciencia o ficción especulativa, incluyendo la utopía, tuvieron como autores a personajes destacados en las incipientes ciencias de sus naciones, ya sea como laicos o religiosos abocados a la investigación de las ciencias naturales, principalmente, al campo de las humanidades o a la crítica erudita de las sociedades contemporáneas. Luciano de Samosata, Cyrano de Bergerac, Johannes Kepler, Tomás Moro, Manuel Antonio de Rivas, Benito de Moxó o Enrique Gaspar, por no mencionar a Mark Twain, Julio Verne, Edgar Allan Poe, Mary Shelley, Jack London o H. G.

Wells, quienes incursionaron en esta forma literaria desde los campos especulativos y de anticipación. Todos ellos eran eruditos o vivían en ambientes cultos, donde las ideas eran moneda corriente. Más recientemente, científicos de todo el mundo han incursionado en la ficción científica, o han llegado a sus campos de conocimiento a través del interés infantil por la *sci-fi* o la CF. Es decir, ciencia y CF comparten un interés mutuo en el conocimiento, aunque sus textos profesionales diverjan en puntos esenciales, como el rigor de la escritura y el apego a las formas de los textos académicos, así como la presentación del dato, que en la ciencia tiene normas estrictas de recogida e interpretación.

Así pues, los científicos suelen incursionar en la ficción cuyo trasfondo es la investigación científica o la ciencia misma, e incluso se pueden hallar ejemplos de especulación sapiente en tiempos antiguos, como es el caso de los autómatas de Hefesto y Talos entre los griegos, el Golem judío o los mecanismos chinos, así como los relatos de viajes fabulosos y de batallas con armas poderosas, que transitan entre la realidad y la fantasía. Pero, como se ha señalado, lo que distingue a los mitos, las leyendas, las utopías y los relatos fantásticos de todas las épocas históricas, es la noción de ciencia que subyace a la ficción, así como la distinción entre discurso académico y discurso de ficción, que no versa sobre la verdad, sino sobre lo probado y comprobado, requisitos que sí cumple la CF pero son innecesarios en los otros tipos de fantasía. Por tanto, la noción de ciencia creada a partir del nacimiento de los métodos científicos, discutida y confirmada en círculos de expertos y publicada en apego estricto a las normas de la investigación, es la que fundamenta el *novum*, o la especulación en la CF. Por lo que se ha establecido como requisito de la CF, que se haga una validación de la ficción, del *novum*, acorde con el horizonte del escritor y de la época de la escritura.

En este punto, el relato “Plenipotencia” utiliza dos ciencias como base de la ficción, la astrofísica y la psicología. Respecto de la primera, no hay duda de que se corresponde con el rigor del procedimiento de validación de sus afirmaciones, al igual que lo hace la psiquiatría, por ejemplo; el problema es cuando nos referimos a la psicología y al psicoanálisis, cuyos resultados no siempre son admitidos por las metodologías científicas que exigen la verificación y la contrastación. La psicología, en algunas de sus ramas, sobre todo en el psicoanálisis, es de las tradicionalmente conocidas como ciencias blandas o humanas, generalmente no se someten al método o métodos científicos de las ciencias duras, no requieren la doble confirmación ni la verificación por pares. Según Neil deGrasse, la ciencia tiene “un conjunto sencillo de reglas. Probar las ideas por medio de la experimentación y la observación. Apoyarse en aquellas ideas que pasaron la prueba y rechazar las que fracasaron. Seguir la evidencia hasta donde ésta los lleve y cuestionar todo” (DeGrasse Tyson, 2014). En ese sentido, la psicología abocada a la investigación y la terapia de grupos e individuos, tiene tantos métodos o enfoques, que muchos de ellos se contradicen mutuamente, o rebasan los límites que la investigación académica impone a la ciencia. Ese es el caso del psicoanálisis, que se considera falsamente científico debido a que sus postulados no pueden ser demostrados como verdaderos o falsos (principio de falsabilidad), se han demostrado como falsos, carecen de consistencia en relación con los postulados de otras ciencias de la mente humana (como es el caso de la neurociencia), y su método no es considerado válido.

Para el caso que nos ocupa, el autor considera a la psicología/psiquiatría como una ciencia y sus antecedentes profesionales así lo confirman, por tanto los rasgos de la CF que exigen que en el horizonte de la producción del texto, así como en el del autor, la ciencia que sirve de base sea considerada como válida, incluso si después deja de serlo, se cumplen pese a la opinión que el lector pueda tener sobre ellas.

El reconocimiento de este autor como escritor de ciencia ficción proviene de su inserción en la antología de Goorden y Vogt, y el hecho de que sus credenciales estén en la introducción del cuento escrita por el compilador, lo avala como investigador científico. Ya entrando en el cuento, el problema lo representa la suposición de que si la paciente no está delirando, entonces es todopoderosa o plenipotente, y como tal, telepata, una cualidad humana que se ha demostrado inexistente.

La RAE define la telepatía como:

1. f. Coincidencia de pensamientos o sensaciones entre personas generalmente distantes entre sí, sin el concurso de los sentidos, y que induce a pensar en la existencia de una comunicación de índole desconocida.
2. f. Transmisión de contenidos psíquicos entre personas, sin intervención de agentes físicos conocidos. (Real Academia Española, 2016).

Como atributo personal, la telepatía es deseada, buscada e investigada, se le ha considerado probable y plausible pero nunca ha sido demostrada ni probada en condiciones controladas, y su existencia ha sido verificada continuamente como producto del fraude. En cambio, existen experimentos que, mediante el uso de dispositivos, permiten transmitir mensajes mentales a cualquier distancia, así sea al otro lado del planeta (Salas, 2014), lo que no es telepatía en la plena definición del término, ya que se usa una máquina (lo que sería lo mismo que llamar telepatía al celular). Sin embargo, es un tema recurrente en la *sci-fi* y en la fantasía, y la CF tiene ejemplos notables de su uso en el desarrollo de la trama, los motivos y como tema de la ficción, sobre todo en la vertiente de los cambios sociales que produciría su existencia. Baste ver la revolución del siglo XX, el celular y su versión de teléfono inteligente, para comprender las muchas aristas que el tema mantiene.

La telepatía, pues, se acepta como convencionalismo —al igual que la telequinesis y la teletransportación, aunque todas parten de afirmaciones pseudocientíficas debido a la

imposibilidad física de su existencia—. Pero un segundo término, la premisa del personaje que se denomina a sí mismo “deidad”, a menos que sea visto como un desequilibrio emocional, nos deja con una sensación de que se han cruzado las fronteras del género. Un argumento clásico de la CF es que la presencia de poderes depende de la comunidad y el tiempo donde aparezcan, y que lo que es hoy ciencia, pudo ser visto como magia en las edades anteriores. Este argumento supone que todo cuando puede ser, será posible en el futuro, ignorando que en el momento presente ya se sabe de algunos factores que ponen límite a tales desarrollos. La idea de ser todopoderosos es atractiva, pero no plausible dentro del margen de la biología y la neurología. En el campo de la ficción, es plausible y un buen argumento para contestar ¿qué pasaría si... una mujer fuera omnipotente?

El cuento de Emilio Rodríguez cumple con los rasgos formales propios de la literatura, y, de hecho, es una obra bien escrita, con suaves cambios de narrador del psiquiatra a la paciente, y de la tercera a la primera persona, para concluir con el registro de la entrevista psicológica, en forma de guion en los que las entradas cambian de la situación del personaje (paciente, psiquiatra), al nombre (Estrella, David) al cometido del mismo (hacedora de novas, la persona que puede ser víctima), y así hasta el inesperado final. Aunque breve, tiene varios efectos estéticos (momentos de emoción) y es interesante por los cambios de temporalidad en el transcurso de la narración, pues el mismo momento se presenta desde varios ángulos.

“Plenipotencia” respeta los rasgos retóricos y sígnicos o semióticos instituidos por la tradición histórica de la CF, en particular los de la ciencia ficción blanda, pues se dedica más a explorar los pensamientos internos de los personajes, sin terminar de aclarar si el evento es real, o si es producto de la enfermedad mental, aunque en toda la narración el evento puntual sigue apareciendo como real para los personajes. El cuento presenta la temática tradicional de la

evolución del hombre para convertirse en hombre/mujer-dios. Una deidad que, sin embargo, está conflictuada por su mismo poder, y se ve orillada a buscar la confirmación de su realidad y la ayuda para resolver su estado emocional, en un psiquiatra. Lo que es un tanto inverosímil, es el hecho de que la plenipotencia de la protagonista se contradiga con la fragilidad de su mente, aunque no es poco común hallar en la ficción esta dualidad, como si los poderes fueran una moneda cuya otra cara fuera necesariamente negativa, para compensar. Por tanto, especulativamente se afirma que más que una ventaja evolutiva, es una desgracia para el evolucionado.

Este ejemplo de CF latinoamericana, pudiera sin embargo ser tratado como universal, porque salvo los regionalismos y la locación, la dinámica entre los personajes y sus circunstancias pudiera verificarse en cualquier consultorio de cualquier país occidental contemporáneo. El extrañamiento cognitivo se produce en el acuerdo con el horizonte geográfico, social, histórico y/o conceptual del momento de la escritura, con el añadido de un matiz o color local, que denota la impronta de su origen argentino en el marco de una sociedad citadina en donde es frecuente el acudir al gabinete del psiquiatra para resolver problemas que en otros contextos, corresponderían a otra categoría de investigadores del cuerpo humano (un biólogo, por ejemplo, o un sacerdote).

Desde la perspectiva de quien esto escribe, la escritura de Rodrigué no respeta las fronteras con lo fantástico, porque en su elaboración se rebasan los límites científicos, y se deja al lector ante algo extraordinario inexplicado, como sucede en lo extraño y en lo fantástico. Cabe recordar, sin embargo, que la CF de los sesenta se decantó por el abandono de las ciencias duras en favor de las llamadas blandas, y que fue la época que dio luz a grandes autores como Philip José Farmer, Ray Bradbury, Michael Moorcock, así como las escritoras Joanna Russ, Ursula K. Le Guin y James Tiptree, Jr., la nueva ola que prefirió experimentar con técnicas literarias y modos de expresión, y que desafiaban abiertamente los convencionalismos temáticos clásicos, sobre todo el del apego a

la ciencia. Por tanto, y dado que Goorden y Van Vogt pertenecen a esta tendencia, no es rara su elección con estos ejemplos latinoamericanos, que son espejo de sus propias creencias respecto al género.

Esencialmente, la *new wave* era un intento de introducir «corazón» en lo que hasta entonces había sido «cabeza». Los sentimientos no reemplazan exactamente al intelecto; dudo si los lectores de ciencia ficción derramaban lágrimas de alegría o tristeza mientras devoraban la nueva ciencia ficción. Pero los autores de la *new wave* lucharon extraordinariamente por conseguir esa respuesta.

Otra forma de describir la *new wave* es que fue un notablemente logrado intento de conseguir la audiencia de un público que normalmente sólo lee literatura general.

Mientras tanto...

En Sudamérica y en algunos países de Europa estaba evolucionando una ciencia ficción distinta, más literaria. Frederik Pohl, que por aquel entonces era director de las revistas *Galaxy* y *Worlds of If*, supo de este desarrollo y persuadió a sus editores para que publicasen una revista especial dedicada a esa nueva corriente, *International Science Fiction*.

La nueva revista no fue un éxito. Evidentemente, la *new wave* aún constituía por aquel entonces una innovación. La ciencia ficción literaria todavía debería esperar a que los lectores, acostumbrados a las obras de los *pulps*, escritas por grandes cerebros, se ajustaran a las más sofisticadas obras escritas por grandes corazones. (Goorden y Van Vogt, 1982: 9-10).

Por tanto, se debe entender que la búsqueda dentro de la nueva ola se correspondía más con un estudio de los sentimientos que con un tratado científico, de ahí que puede señalarse a autores como Ray Bradbury, como ejemplos de esta tendencia, a la cual se acoge el autor que tratamos.

La escritura de Rodriqué, es un valor que hay que destacar, pues aparte de bordar el efecto estético, el efecto dramático proviene de la situación misma en que se ha puesto a los personajes: un *cliffhanger* del que pueden derivarse varios escenarios, ninguno promisorio, y que se cierra con una renuncia. Además, está la destreza en el uso de las palabras, los puntos de vista y los diálogos interiores y exteriores, que rodean a una breve conversación de gabinete, lo que son los valores literarios de este relato, tal como afirma Van Vogt en el prólogo:

Plenipotencia obtiene precisamente toda su potencia de la forma en que es presentado. Pequeños y vívidos detalles conducen hasta un momento clave en el que el lector debe efectuar una serie de contribuciones mentales a la historia, la cual posee

muchos elementos de la ciencia ficción norteamericana de los años treinta. Tiene al mismo tiempo la fuerza y la debilidad de un evento colosal. Por primera vez, se me ocurrió pensar que Dios debe de llevar una vida muy aburrida. (Goorden y Van Vogt, 1982: 12).

La obra

El tono local del cuento “Plenipotencia” lo da la presencia de las expresiones típicas argentinas: palier por rellano, gabinete por consultorio, chicharra por timbre, santabárbara por polvorín, buenita por benévola, así como la descripción del paisaje:

Ya era casi de noche cuando Estrella Sánchez entró en la Galería Santa Fe por la calle Charcas para tomar un helado, usando el tiempo que le sobraba antes de la consulta psiquiátrica. Luego caminó lentamente por la galería y salió a Santa Fe. En la esquina verificó la hora en un teléfono público. Ajustó apenas las agujas. Cosa de segundos.

Salvo lo minucioso de esa breve operación, no había nada fuera de lo común en esa mujer joven que dejaba Santa Fe en la esquina de Montevideo y caminaba hacia la plaza Vicente López, con la precisa intención de cruzarla. Eran las 20 horas, 12 minutos y varios segundos.

La noche en la plaza era violeta y con perfumes de buenos aires en ese día avanzado de noviembre. La plaza no admitía el olor a nafta o a ciudad que la bordeaba. Era un bolsillo verde, más fresco, más tibio, más querido por los hombres. (Goorden y Van Vogt, 1982: 205-206).

La descripción de los dos personajes se va dando mientras transcurre la acción, ella una estudiante de astrofísica y psicología social, él, su antiguo maestro, un psiquiatra con una consulta particular, sin más descripción luego que sus expresiones que traicionan su estado psicológico. Conforme la historia avanza, el psiquiatra pasa de la autoridad al miedo, mientras que ella pasa de la tranquilidad a la agitación producida por la confirmación de sus sospechas, y aunque ambos se enfrentan en un breve lapso a distintas variaciones emocionales provocadas por el evento de la nova, al final el espacio se restituye en la dinámica del doctor y paciente. El juego de las perspectiva dicotómicas es interesante y requiere una relectura atenta descubrir todos sus matices.

En un primer momento el doctor parece dominar el escenario, pero el poder pasa de un lado al otro hasta dejar ver que es ella la que hace honor al título del cuento, mientras él recupera el aplomo que como científico cuidadoso y médico avezado ha perdido durante un momento:

Vi las dos manos blancas de esa paciente nova y todo en mi interior fue un fognazo de magnesio que no deja pensar. Pero siempre pensé en algo así, el encuentro cara a cara con la magia real de lo imposible. Casi un anhelo. Tomar a una alucinación de la mano, delirar juntos y en un rito negro quemar el libro fastidioso de la lógica. ¿Pero qué se hace ahora? ¡Una mujer que quema estrellas y que crea el día en la noche! ¿Y qué le puedo decir? Juguemos a las bochas, yo tomo los soles lisos. Sublime, señorita, su sadismo uretral. ¡Absurdo! ¿Será esto volverme loco? (Goorden y Van Vogt, 1982: 209).

Mientras también ella transita de la calma y la seguridad, a la soberbia y luego al desmoronamiento propio de un paciente psiquiátrico, todo, a través del diálogo.

No hay colores, sólo luz blanca. Frente a mí las manos blancas del psiquiatra y su dura cara blanca de expectativa:
 —¿Y por qué lo hizo? —me preguntó.
 —Porque... —comencé y no pude proseguir por el llanto.
 Quise decirle que lo hice por amor, por odio, por la locura de una noche donde yo era el cosmos y la estrella sólo un átomo, por la soledad de una noche donde yo no era nadie mirando el cielo. Pero no pude decirle nada de eso y seguí llorando. Las lágrimas me quemaban los ojos y lo deformaban todo. (Goorden y Van Vogt, 1982: 210).

La hora del evento, que es también la de la revelación, las 20:30 de la noche, anuncia el inicio de una narración polifónica que transcurre del narrador, al psiquiatra, a la paciente y al historial médico, en forma rápida y con distintas perspectivas e incluso distintas peripecias, pues se abordan tres posibles escenarios de la situación, y en cada uno prevalece un personaje sobre el otro, hasta que al final, se reestablece el orden de las cosas y el científico retoma el control.

Tal como señala Van Vogt, la fuerza del cuento reside en su uso del lenguaje, en su dominio de los puntos de vista, y en la transición de la narración en varias voces, incluida la del narrador omnisciente, cambios que se anuncian por medio de la frase repetida “*El efecto nova ocurrió a las 20 y 30 en punto*” (Goorden y Van Vogt, 1982; con cursivas en el original).

La exploración sobre el lenguaje y los efectos estéticos y artísticos, además de los temas provenientes de la CF blanda (tópicos ajenos a las ciencias naturales y los métodos científicos), así como el tratamiento de los temas tabú para la CF clásica (cuestiones raciales o de sexo) , es la marca distintiva de la nueva ola del género, que fue contestataria no sólo hacia la sociedad contemporánea, como ya lo era la CF de antiguo, sino que además se rebeló contra la hegemonía de los grandes autores y las editoriales, que dictaban las tendencias y los premios, y que se habían convertido en el reducto que dominaba al género, sobre todo en Estados Unidos e Inglaterra. El libro que marcó este parteaguas en el género fue *Visiones peligrosas* (1967), trilogía recopilada por Harlan Ellison, prologada por Issac Asimov y traducida al español por Domingo Santos para la editorial Orbis (Ellison, 1985). Así como en el pasado Hugo Gernsback había exigido rigor científico en la producción, con lo que dio paso a la primera revolución del género, en los sesentas la nueva ola (*New Wave* o *New Thing*) provocó la segunda revolución al reclamar criterios de expresión literaria más exigentes que los que hasta entonces eran habituales y fomentar experimentos expresivos en todos los campos, incluidos la pintura, la poesía y el cine.

Como se afirma en *Axxon*, “Rodrigué participó de un acercamiento de grupos de psicoanalistas a la ciencia-ficción” (Axxon, 2008), un paso que ya se había dado en la psicología y la psiquiatría, con la exploración de las ficciones y los mitos, como síntoma o evidencia de la mente humana y su complejo funcionamiento. En este acercamiento de los años sesenta, se produjeron cuentos y obras completas de ficción, que incluyen en México, por ejemplo, a la psicóloga vienesa Marie Langer. En lo general, la CF se consideró, en su faceta experimental sobre el pasado y el futuro, campo fértil para explorar el comportamiento humano en situaciones imposibles de explorar en el ámbito del laboratorio. Y aunque esa respuesta sea especulativa, se hizo desde todas las ciencias psicológicas (e incluso se inventó una, la psicohistoria).

Por ello es que en “Plenipotencia” asistimos al experimento de un par de sujetos, enfrentados a una disyuntiva, y se analizan todas las posibles respuestas al dilema: ¿está ella trastornada o es en verdad un dios?, ¿le está creyendo él y piensa aniquilarla?, ¿le está leyendo la mente ella y piensa en aniquilarlo?, ¿o es una deidad demente que está a punto de crear una nova autodestructiva? Al final, por desgracia para mi gusto, sólo vemos a una frágil mujer que pide ayuda, sea plenipotente o no.

(Es una habitación típica de un psiquiatra, un tanto oscura, con un escritorio grande, rústico y con papeles desarreglados. Un par de velas encendidas sobre botellas de bebidas gaseosas. Ha habido una falla en la energía eléctrica. El médico y la señorita Sánchez se enfrentan mesa de por medio en una entrevista psiquiátrica. El ventanal está abierto cuando se produce el efecto nova. La luz es enceguedora, duplica la habitual del sol.)

PSIQUIATRA. ¡Dios mío! ¡Qué inhumana responsabilidad! ¡Míreme las manos! (El psiquiatra muestra sus manos fibriladas.)

PACIENTE. Sí, lo sé. [...]

(La señorita Sánchez demoró en contestar. Por vez primera bajó la vista y él miró las manos blancas.)

LA MUJER QUE TIENE EL PODER. Actualmente, sí.

DAVID ANTE EL MISTERIO DE LA HACEDORA DE NOVAS. Otra pregunta, Estrella, ¿va a ser usted Dios?

(La señorita Sánchez nuevamente demoró en contestar. Con un ademán mecánico prendió las velas.)

PACIENTE. No sé. No sé cómo contestar esa pregunta.

DAVID. Escúcheme, Estrella, ésta es la última pregunta y la más importante. ¿Tiene usted miedo?

LA MUJER QUE CONTIENE EL LLANTO. Yo no lo llamo miedo, David. Lo llamo desesperación, lo llamo espera, incógnita, culpa, soledad. Necesito ayuda.

PSIQUIATRA. Sí, lo sé, usted necesita ayuda. Estrella, voy a hacer todo lo posible para ayudarnos. (Goorden y Van Vogt, 1982: 141-143).

Y el registro de la consulta, que cambia la entrada del diálogo según cambian los papeles de los dos personajes, es un juego lingüístico que, aunque citado incompleto aquí, nos muestra el valor de la intersección entre la ciencia y el arte de la escritura, como lo exige la nueva ola.

Balance

En el relato argentino “Plenipotencia”, tenemos a un protagonista que por razones inexplicadas tiene las dotes de una deidad capaz de convertir en nova a una estrella, por lo que su poder es de tono negativo. Acude a la consulta de un psiquiatra que oscila entre considerarle desquiciada, creerle y detenerle, o tratarle para que no destruya al Sol. La falta de explicación del novum, en este caso la omnipotencia, hace que el relato carezca de base racional y no se corresponda con la ciencia, que hace tiempo ha demostrado los límites de la humanidad y la falencia de que las mutaciones sean capaces de dotar a la humanidad con poderes que rebasen los límites físicos o biológicos. La ficción que, sin embargo, se mueve en un entorno científico, la consulta de un médico, nos permite especular no ya sobre lo que podría hacer uno con siendo omnipotente, sino los problemas psíquicos que podría tener para aceptar la diferencia, y evitar usarla para la ruina ajena o la autodestrucción. A diferencia de los cuentos anteriores, el anuncio del cataclismo sólo sirve como elemento demostrativo de una afirmación, pues el resplandor de la nova se produce a la hora exacta que ella ha predicho (cosa que pudo ser fruto de la casualidad, pero que es tan improbable, que se convierte en evidencia). Pero que haya podido demostrar su dicho, aunque no pueda explicar la razón de su proceder, es lo que forma la novedad de este relato y le da frescura, además de que lo hace de una forma intrigante y sugestiva mediante los recursos literarios.

Me detengo un poco en afirmar que ésta sea un adecuado ejemplo de CF escrita por un varón (otra vez sexismo incluido), que ha sido valorada por un editor extranjero pero experto, que se corresponde con la tendencia de la CF blanda de la nueva ola, alejada de las ciencias exactas en lo medular, a pesar de su uso de la astrofísica, que privilegia en la trama las facultades de un experto varón, sobre el desequilibrio de una frágil diosa. Porque un rasgo de la nueva ola era

precisamente propugnar y explorar las cuestiones del género por encima de los convencionalismos habituales en la CF de la primera mitad del siglo XX. La protagonista de “Plenipotencia” es casi rescatada por el varón en la más pura tradición de la cultura popular (el héroe a la damisela en peligro), excepto que aquí se hace por convencionalismo médico.

Es, sin embargo, un atractivo ejemplo de la CF latinoamericana, que explora un camino que transita por una de las consideradas pseudociencia actuales, la psiquiatría (en el relato, inevitablemente se rememora la infancia como origen de la diferencia), así como una narrativa a varias voces, construida con artificio, con varios efectos estéticos.

Algo que es destacable en este relato, es que el escritor, siendo investigador científico, se ha unido a una búsqueda en el arte como forma de explorar su propia ciencia, y que el reconocimiento le ha venido por lo que entonces era considerado el afluyente más externo de un género que ya estaba alejado de la corriente principal de antemano, la nueva ola. Sin embargo, el estar en una selección extranjera también es indicativo de que los antologadores han buscado en otras lenguas lo mismo que aprecian en su producción nacional, y que sus criterios de selección sean los mismos que usan para la producción local, lo que conlleva a pensar que han publicado lo más parecido de aquello que en principio postulan diferente. Además, varios de los autores latinoamericanos de la antología son migrantes científicos que han vivido y laborado en instituciones europeas y norteamericanas, lo que les reporta la ventaja de un conocimiento cosmopolita que es tan apreciado a veces por los círculos literarios. Porque la crítica que hacen los estudiosos del género, es precisamente la falta del tono y los temas locales en la producción regional latinoamericana.

Conclusiones

Recién que elaboraba los últimos dos capítulos de esta investigación, me enteré de la existencia de la que se considera la más completa antología crítica de la ciencia ficción latinoamericana. Andrea Bell, investigadora norteamericana, en colaboración con Yolanda Molina-Gavilán, publicó en 2003 la antología *Cosmos Latinos*. Escrita en inglés y sin traducción al español, “cuenta con una muy didáctica introducción que toma en consideración el aporte de la literatura brasileña y suma una lista de ensayistas del continente, además de mencionar características de producción en España y Latinoamérica como la inclusión de motivos sociopolíticos” (Roz, 2008). Menciono esto, para hacer evidente la proliferación y los avances que en el tema se han dado, lo que incluye a esta antología que es considerada la guía definitiva para Latinoamérica. Las pistas que he recogido sobre este texto me muestran un ejemplar exhaustivo que da cuenta de una búsqueda y recopilación que abarca del siglo XIX al XX y todos los países de la región, incluyendo a Brasil.

A falta de acceso al original de Bell y Molina-Gavilán, y solicitando se excuse lo largo de la siguiente digresión, consigno las conclusiones de Roberto De Sousa Causo, escritor brasileño de CF, a las que llega con base en la lectura del texto de Bell, por considerarlas sumamente valiosas y esclarecedoras incluso de los aspectos que no han sido retomados a lo largo de esta tesis, cuyo estudio se limita a tres países:

The first thing to bear in mind is that examples of science fiction and fantasy (or speculative fiction as a collective term) do exist in Latin American literature since the mid-19th century, and that they are not strictly dependent on the poor scientific and

industrial status of Latin America. After all, literature relates to literature, and writers of the fantastic in Europe and the U.S. — such as Hoffmann, Maupassant, Poe, Verne, and Wells— had a deep impact on readers all over the world.

A fascination with European literature is still a strong trend (De Sousa Causo, 2010: 1).

Finalmente existe un consenso en señalar que no hay correlación entre el desarrollo científico de la región y su producción de CF, pues esta literatura se hace sobre la base de la lectura de modelos europeos y norteamericanos, lo cual es una afirmación consistente en todos los estudios sobre el tema que se han tomado como Fuente de esta investigación. Pero a la vez, es también una determinante del descenso de su producción, pues la constante referencia a la corriente principal, empobrece la producción regional tanto en su escritura como en su estudio crítico. También se señala el pobre acceso a los productos de la más joven CF latinoamericana, asunto del que se ha dado cuenta aquí, y que De Sousa confirma: “Despite the critical attention these authors might have garnered, and the proliferation of stories in their genres, early Latin American sf remains widely unavailable to modern readers” (De Sousa Causo, 2010: 2).

El auge y declive de la CF regional, postulada por Bell, ratifica también otra afirmación que se ha hecho a lo largo del estudio de estos tres países:

Most critics believe that the first wave of science fiction in Latin America happened in the 1960s, as Andrea Bell and Yolanda Molina-Gavilán have pointed out in their anthology *Cosmos Latinos*. As more science and technology penetrated agrarian Latin America during the Space Race between the U.S. and the USSR, and nuclear war threatened everyone, a wave of nuclear holocaust stories was triggered, which swept all the way into the mid-eighties. [...] Countries such as Argentina, Brazil, Chile, Cuba, and Mexico have developed intense forms of science fiction, but one could argue that Argentina has thus far produced the most literary and sophisticated sf. Brazilian sf has headed in several directions, including alternate history (through the editorial guidance of author Gerson Lodi- Ribeiro), hard sf, and a local cyberpunk variant I call “tupinipunk”. Mexico’s proximity to the U.S. market gives it, in many instances, the same level of sophistication and elegance of style found in American sf, as some examples suggest. (De Sousa Causo, 2010: 2).

Según Bell, el contexto mundial y la paulatina entrada de la ciencia en contextos previamente agrarios o indígenas, detonó el auge del género con variadas temáticas, posturas ante

el futuro, y desarrollos literarios, identificados según el país de procedencia, aunque aquí se destaca el mayor valor literario de Argentina, México y Brasil. Para ejemplo se señala que en la antología de Bell hay una mayor selección de textos argentinos, con cinco, que se corresponden con lo que la autora llama “first wave”. Y se insiste en que es el contexto, y de ahí una fuerte correlación con los temas sociopolíticos, lo que detona en la región un renacimiento” del género en los ochenta, que es el más visible en las reseñaciones regionales:

The editors of *Cosmos Latinos* observe that the First Wave suffered a heavy blow in Latin America when authoritarian regimes came into power in several countries. [...]

The last section in *Cosmos Latinos* is “Riding the Crest”, which groups stories from the late eighties to the new millennium —a time when the genre passed through a “Renaissance” in Latin America. Many of these stories incorporate cyberpunk strategies and try (sometimes too hard) to appear modern and hip.

What to do with these national realities that suffered so much from dictatorships and economical crisis is the centrepiece of other works (De Sousa Causo, 2010: 6-7).

Finalmente, debido a la constante referencia al contexto y la particular historia de estos países, muchos de ellos sometidos a gobiernos dictatoriales o represivos, se señala que la CF ofrece desde Latinoamérica, puntos de pista únicos que contribuyen al diálogo con la corriente principal del género:

All in all, the literary heritage of Latin American science fiction has something unique to offer the genre. In particular, it offers unique points of view that contribute to the general dialogue the genre has established in a reality that is increasingly becoming global. (De Sousa Causo, 2010: 7).

Un consenso general entre los estudios del género por país o por región, es el hecho de que la CF, o protociencia-ficción, existe en la literatura latinoamericana desde mediados del siglo XIX, incluso en situaciones de pobreza científica e industrial (recuérdese que México es considerado país rural hasta 1950), porque, como bien explica De Sousa, refiriéndose a la obra de Bell, la mayor evidencia señala que la CF es una literatura que se desarrolló en Latinoamérica, a partir de la literatura extranjera, no de la ciencia, como sí en cambio se produjo en Europa y Estados Unidos,

producto de la Revolución Industrial y el desarrollo de las ciencias, además de ser heredera de la secuencia neoclásica-romántica-gótica, según señala Brian W. Aldiss para los países europeos y el norte de América (Fernández M. Á., 2001).

Tal como señala De Sousa, la mayoría de los críticos consideran la década de los sesenta como primera ola de la ciencia ficción en América Latina, mientras que la segunda, seguida de un renacimiento del género, se produjo en las décadas de los ochenta y los noventa. Además, fue en ambos casos, una tendencia sobresaliente en Argentina, Brasil, Chile, Cuba y México, donde se desarrollaron diversas formas y temáticas de ciencia ficción. Estos picos de producción fueron afectados por la situación política, económica e histórica de los países donde se desarrollaba, asunto que ha sido ya señalado en los ejemplos analizados. Pero esas situaciones, aunque han sido escollos para los creadores (algunos debieron emigrar por las dictaduras, o tuvieron que cesar la edición por culpa de las crisis económicas), también dieron pábulo a la ficción, pues como se ha señalado, la CF y la fantasía son termómetros de las temáticas en discusión, además de formas de superar la censura, y en América Latina la CF adopta temas sociopolíticos (cfr. Kurlat Ares, enero-junio 2012).

Para De Sousa, aunque cada país tiene aportes dignos de destacar, Argentina fue el centro de la primera oleada, y con su aparato editorial, hizo una buena competencia a España en cuanto a la producción, edición y distribución del género en la región, sobre todo en México, dado que sus ediciones alimentaron durante las décadas de los ochenta y noventa, a los grupos de seguidores y escritores nacionales.

Además, conforme a la exigencia que hacen diversos estudios, De Sousa reafirma que la CF latinoamericana “tiene algo único que ofrecer al género. En particular, se ofrecen puntos de vista únicos que contribuyen al diálogo general que el género ha establecido con una realidad que

es cada vez más global” (De Sousa Causo, 2010: 7. La traducción es mía). Porque es en esta perspectiva local, con usos lingüísticos hispanos, paisajes y locaciones latinoamericanas, así como tratamientos propios de la idiosincrasia regional, que radica la principal diferencia entre la ciencia ficción mundial, principalmente occidental, y la ciencia ficción latinoamericana.

Doy cuenta del texto de Bell y Molina-Gavilán, que será de obligada lectura en sucesivas indagaciones, porque es preciso señalar nuevamente, que el estado de la cuestión ha rebasado con creces las posibilidades y expectativas con que se inició la investigación hace veinte años, con fines de titulación de la Maestría en Estudios Latinoamericanos.

Por ello es que para la escritura de este trabajo, con alcances más modestos, se eligió analizar cuatro obras de tres países latinoamericanos, producidas durante la segunda mitad del siglo XX. En principio se buscó la delimitación del género, se prosiguió con el análisis y la aportación de los mismos, no sin señalar que no se trata de los mejores autores ni las más grandes obras, pero que sirven a los fines de indicar ese “algo único”, ese tono local, peculiar de los latinoamericanos, que es lo más valioso que aporta la producción regional a la corriente principal.

Entre los aportes que la tesis “Los caminos de la ciencia ficción en Latinoamérica. Estudio de ejemplos literarios de Cuba, México y Argentina” hace al estudio teórico de la CF, el más cuestionable desde la perspectiva de los estudios literarios, es la postulación de ocho rasgos de la CF latinoamericana, para los fines del análisis del género en la región. Porque ni la crítica ni la teoría literaria se pueden manejar desde la perspectiva de exigir a una obra o a un escritor, el cumplimiento de rasgos marcados expreso como una exigencia creativa. Así que es necesario matizar que dichos rasgos son los que esta investigadora, que es a la vez seguidora, espera encontrar en los productos del género o subgénero de la ciencia ficción. Una postura que va en la dirección contraria a todos los círculos regionales, que difuminan las fronteras entre los géneros

llamados fantásticos en la perspectiva de Borges y Todorov, y que se basan en la presencia de lo inesperado, explicado o inexplicado, lo que hermana a subgéneros como el negro o policiaco, la fantasía, la *fantasy* o fantasía heroica, el horror (gore incluso), el terror, el gótico, el misterio, algunas formas de suspenso, la utopía, el romance científico, la fantaciencia, la ficción especulativa (dentro de ciencias como la política, arqueología o antropología), la novela de la prehistoria, la novela histórica, el *steampunk* o retrofuturismos, la aventura, la historia de corte maravilloso (como el cuento de hadas), algunas mitologías, el falso documental y los documentales especulativos⁴⁸.

De ahí que, en principio y estipulativamente, esta tesis postula ocho rasgos como definitorios del género de CF en Latinoamérica, sólo para los límites de este estudio: que la obra presente 1) el canon instituido por la tradición histórica de la CF; 2) que se decante entre la fidelidad, la ruptura o novedad de la temática (semiótica); 3) que retóricamente logre el extrañamiento cognitivo con inserción de un *novum* (innovación científicamente plausible usada como soporte de la narrativa); 4) que el *novum* sea válido según el horizonte científico del momento de la escritura 5) y del escritor; 6) que posea un matiz o color local que denote la impronta de su origen y que sin ella, no sea posible el desarrollo de la acción; 7) que presente un deslinde nítido entre las fronteras de los denominados géneros fantástico; y 8) que posea los rasgos formales propios de la literatura. Asimismo, en atención a los requisitos de la tesis, que sea una obra latinoamericana escrita y publicada durante la segunda mitad del siglo XX (supra en la página 43, 56 y 57). Se ha demostrado que las obras aquí estudiadas poseen estos ocho rasgos, pero que su factura es variada y no siempre alcanza el rasgo de una buena literatura.

⁴⁸ En realidad, el género de la fantasía (y su reflejo en la *sci-fi*) ha producido obras como la saga (serie o ciclo) denominada *Canción de hielo y fuego* (Martin, 1993), más conocida como *Juego de Tronos*, que se encuentra a caballo entre la fantasía heroica o épica, la extrapolación histórica y la CF (incluso la editorial Gigamesh, que publicó la obra, la clasificó como novela fantástica-ciencia ficción), en una narración polifónica muy lograda, enormemente popular y que, por sí misma, resultaría inclasificable según los cánones aceptados para ninguno de los géneros fantásticos, aunque hay un común parecer que la designa como fantasía heroica, pese a tener componentes de otros géneros.

Los escritores, tanto como los estudiosos y los críticos, incluso aquellos que intentan hablar del subcontinente desde el panorama general, suelen terminar discutiendo desde la insularidad propia de quien ha desarrollado la afición en forma marginal, fuera de las corrientes principales, y se ve en situación de desventaja frente a las obras señeras del género. Asimismo esa insularidad se ve reflejada en la creación de grupos o círculos regionales, con poca presencia femenina, patrocinados por instituciones educativas, culturales o científicas, o sostenidas mediante el autofinanciamiento, en los que son frecuentes las críticas comunes al gueto, desde situaciones de aislamiento o privilegio, hasta denuncias de reciprocidad en el elogio mutuo entre sus miembros, así como el acaparamiento de recursos. Existen en todos los países de la región, estudiosos, historiadores y críticos regionales, que han hecho un meritorio esfuerzo de compilación y explicación, a la par de otros que se mantienen en la singularización de la experiencia (a los que se les puede aplicar la frase “cada uno habla de la feria como le va en ella”, defecto que también es atribuible a quien esto escribe, como se constata en el Prefacio (en la página 6).

Los caminos de la CF latinoamericana son variados y diversos, pero siempre han sido dependientes de la presencia de la otredad en la región. Al igual que ya se había visto en la CF estadounidense, existen teóricos que consideran que la CF se ha desarrollado por la ausencia del otro, extinto en las campañas de conquista: el indio o nativo americano. De tal forma que aquellos países que lograron el mestizaje o la pervivencia de los indígenas o autóctonos, presentarán mayor frecuencia en las narraciones indigenistas que de la CF. Ello explicaría que países como Perú, Bolivia y México, tengan mayor producción de relato o novela indigenista, y que países como Argentina y Cuba (donde hay una supuesta igualdad de razas y géneros) posean mayor número de literatura fantástica. Porque cuando el otro existe, no vale la pena inventarse uno para dialogar. Asimismo, la presencia de la negritud en América, con sus consiguientes factores de exclusión y

apartamiento, ha dado origen a pensar que algunas ficciones, sobre todo norteamericanas, contribuyen a la aceptación del otro, mediante la superación de la censura bajo la figura del extraterrestre. En la supuesta integración de razas de los países latinoamericanos, esto se presupone como innecesario, aunque ejemplos de “Fase Durango” y “El que llegó hasta el metro Pino Suárez” demuestran que la diversidad existe y sigue existiendo la discriminación. Lo mismo puede aplicarse a todos los otros, como es el caso de la diversidad sexual (mujeres y LGBT), en donde la CF latinoamericana tiene un campo muy fértil pero poco explotado, a excepción de Angélica Gorodischer.

La selección de estos cuentos, sin embargo, sobre todo ahora, bien avanzada la segunda década del siglo XXI, nos permite una mirada distinta sobre las obras, a las que hemos encontrado cándidamente regionales, dependientes del entorno, y fingidamente actuales pese a preservar estereotipos (militares, científicos, paisanos, marginados), y prejuicios que ahora son más evidentes y combatidos, aunque no erradicados. Las mujeres se hallan en segundo término, son asistentes o víctimas a rescatar, son cajas de resonancia para el protagonista principal, pero son secundarias, y cuando incluso hay una protagonista, termina en una posición de inferioridad frente al varón, como puede verse en “Plenipotencia”. Sin embargo incluso esta dinámica entre los personajes, tanto como el paisaje, la locación y los regionalismos, son precisamente parte del matiz o color local que denota la impronta de su origen, y que sin ella, no sería posible el desarrollo de la acción. Porque dónde más unos indígenas podrían estar tan bien colocados como para recibir el efecto de una glaciación, como se ve en “Fase Durango”. No podemos imaginarnos un descenso a los infiernos tan peculiar y autóctono como el de “El que llegó hasta el metro Pino Suárez”, que hasta ni parece ficción en horario punta de la capital mexicana. Igualmente, sólo Cuba sufriría de esa forma con una nevada (otras ciudades tendrían otras formas de sufrir el apocalipsis) y su

burocracia está bien representada. Y la imagen de los jardines de Buenos Aires bajo las estrellas, con su moderna ciudad bajo el resplandor de la nova, sólo es posible en la estampa de “Plenipotencia”.

Por supuesto, cualquiera de estas ficciones puede trasladarse a otro escenario, y seguir funcionando, pero con cambios, y es precisamente el requisito de hacer cambios lo que las señala como propias de la región, y entrañables para sus lectores. Porque los motivos constitutivos de estas ficciones, son latinoamericanos: cubanos, mexicanos o argentinos, y no pueden ser trasladados a otras regiones. Y, aunque parezca un breve aporte, es, dentro de la perspectiva de los estudios temáticos del género, el principal aporte de la región latinoamericana. Pues el mismo tema mundial recibe en estos ejemplos un tratamiento peculiar y único propio de la zona.

Los cuatro ejemplos siguen el canon instituido por la tradición histórica de la CF, porque son ficciones que retoman un tema del catálogo del género, como es la prospectiva sobre uno o varios elementos (el clima, la nova, guerra nuclear, el hombre-dios), con una perspectiva pesimista o catastrófica, pero que se verifican en locaciones que no son las clásicas del género (Nueva York, Londres, París o Moscú). Sobre esta elección, *La Nevada* y “Plenipotencia” se mantienen fieles a las conclusiones clásicas, en la primera el agorero del desastre ha tenido razón y la ficción presenta el escenario apocalíptico con profusión escatológica; en la segunda, el superdotado es un ser atormentado que requiere la ayuda humana. Los otros dos ejemplos mexicanos, rompen la tradición al volver la desgracia un elemento a favor, como es parte del ser mexicano: la glaciación les trae lluvia y la posibilidad de quedarse en casa, en “Fase Durango”; en “El que llegó hasta el metro Pino Suárez” el protagonista pierde al ser amado, pero convierte la pérdida en rola para sobrevivir. Aunque es cierto que toda CF optimista encuentra siempre que hay algo salvable en el ser humano, y que es precisamente, su humanidad.

Los textos estudiados logran el extrañamiento cognitivo con la inserción de un novum (glaciación, nevada, paisaje posapocalíptico, hombre-dios), y analizan la respuesta local al evento. Esto es particularmente apreciable en todos los casos, porque la respuesta al novum, en mayor o menor grado, es la típica de los lugareños y diferente a la de otras regiones del globo.

En los cuatro casos, el novum es consistente con el conocimiento científico de la época de la escritura y con la vida de su creador, porque incluso en el caso de “Plenipotencia”, se da en una época en que las investigaciones de lo paranormal entraron en los centros de investigación más prestigiosos del planeta. En plena Guerra Fría, las imágenes de los entornos posatómicos eran parte de la cultura popular. Y por su parte, las teorías del cambio climático y las glaciaciones son antiguas y han sido materia de enseñanza escolar desde hace más de sesenta años (Colaboradores de Wikipedia, 2016b). Por tanto, son un reflejo de temas que estaban en el ambiente, y que preocupaban a sus escritores en la época de la creación de estas ficciones. En el caso de la nevada, sin embargo, puede verse como un presagio del cambio climático, mientras esperemos que el apocalipsis, ya sea por guerra o por glaciación súbita, siga siendo sólo motivo de especulación. La preocupación por las posibilidades del hombre-dios son clásicas, y siempre han tenido signo negativo (recuérdese la leyenda del Rey Midas), pero en este caso la resolución es típicamente científica: el don es un síntoma a tratar.

Por último, cabe aclarar que existe una discusión sobre si la ciencia debe estar en el novum, como tema o motivo detonante de la narración, o si en cambio el relato debe utilizar a la ciencia como estructura de la obra, incluso sin mencionarla como parte de la trama. Cuando los personajes son ajenos al evento, sólo lo sufren y accionan en consecuencia, como en “Fase Durango” y “El que llegó hasta el metro Pino Suárez”; en *La Nevada*, la ciencia y el científico son los protagonistas, mientras que en “Plenipotencia” atisbamos el caso de que la ciencia, se constituye

en la estructura de la obra. También en este sentido, estos ejemplos son afortunadas aplicaciones de las tendencias especulativas y creativas de la CF.

Excepto “Plenipotencia”, que hace uso de la seudociencia y que por ese motivo podría deslizarse hacia otro género, los cuatro ejemplos tienen claros límites escriturales que permiten identificarlos como típicos textos de CF, por lo que hay un deslinde nítido entre las fronteras de los denominados géneros fantástico: ninguno de estos casos puede ser visto como fantasía (a menos que se denomine fantasía especulativa), literatura de lo extraño o de misterio, por más que en algunas ocasiones sean presentados con esos nombres o se ubiquen en ediciones de esa índole. En los cuatro casos, o han ganado un premio del género, o han sido recuperados para antologías temáticas del género, lo que confirma su pertenencia al mismo.

Los rasgos formales propios de la literatura, se cubren desde la perspectiva del entretenimiento didáctico o especulativo. En cada caso se han identificado formas narrativas, efectos estéticos, recursos retóricos, un estilo personal, riqueza léxica y semántica, y una estructura sintáctica comprensible, ya sea como novela o como cuento, están correctamente confeccionados y han pasado por procesos editoriales. Los más singulares en este renglón son “El que llegó hasta el metro Pino Suárez”, cuyo barroquismo verbal ha sido reconocido por los estudiosos, y “Plenipotencia”, que es un experimento escritural acertado.

Finalmente, en defensa de la selección de los textos, es preciso señalar que es fácil hallar en la región a los mejores exponentes del género, pero se ha optado aquí, en respeto a los márgenes señalados por los requisitos de la tesis (que el objeto de estudio sea Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX), por abocarse a los ejemplos que en la época de gestación de este trabajo se tenían en poder de la investigadora, que son los aquí presentados, y porque luego de dos décadas, éstos seguían siendo poderosamente llamativos en el recuerdo, lo que aunque parezca una razón

poco válida para la elección de un corpus, es sin embargo una buena razón para una seguidora, es decir, que han resistido al paso del tiempo en la mente de una lectora. Además, porque como el nombre de este trabajo explica, se exploran aquí “Los caminos de la ciencia ficción en Latinoamérica. Estudio de ejemplos literarios de Cuba, México y Argentina”. Así sean los senderos, vías secundarias o rutas poco transitadas, también dan cuenta de las elecciones por las que han optado los autores, y los temas que les han obsesionado, a la hora de expresarse en clave cienciaficcional. Porque la especificidad de la ciencia ficción latinoamericana radica, como se ha abundado aquí, en la respuesta local e idiosincrática desde el contexto del autor, a una temática establecida como tradición canónica del género, es decir, un punto de vista único dentro de las alternativas que ha explorado la corriente principal, y que es poco factible fuera de estos cuatro países.

Uno de los límites de esta investigación, es la falta de una confección personal de la historia del género en cada región, que requeriría mayor tiempo y recursos de los que se dispone de momento para realizarla, por eso es que se ha acudido y se ha citado a los expertos que ya han hecho ese trabajo en cada país, incluso a nivel de esbozo.

Pero al hacer la revisión de estos trabajos, esta investigadora ha topado con una singularidad que es propia de los *fandoms* (supra en la página 7). Es claro que la fantasía como género moderno nació en el siglo XIX y se movió gracias a la imprenta y la creación de las casas editoriales, en forma de libros, revistas y periódicos, que se distribuían en librerías, quioscos y por correo. A principios del siglo XX se hizo popular el *pulp*, y es precisamente en ese formato que nace la moderna ciencia ficción, o CF a secas. En la corriente principal, a esta difusión y crecimiento le siguieron la constitución de editoriales especializadas, premios e incluso estudios

universitarios. En Latinoamérica, el género arribó a través de España, Cuba y Argentina, principalmente en la forma de traducciones de los *best sellers* europeos, norteamericanos y soviéticos. Por tanto, el *fandom* influido potentemente por estos ejemplos, comenzó a desenvolverse como círculos de aficionados y escritores que hubieron de bregar con el rechazo de las casas editoriales que veían a la CF como un género menor. De hecho, fue en su versión pulp y de la *sci-fi*, que era más difundida, hasta que, como ya se ha señalado, se dio la primera ola de la CF latinoamericana. En los años sesenta, sin embargo, aunque las casas editoriales ya producían la CF de los locales, lo hacían esporádicamente. Por ello es que el *fandom* optó por allegarse recursos propios bajo distintas formas: la promoción dentro del margen de una institución oficial y la autopublicación en formatos artesanales (mimeógrafo y luego en formato digital). Casi todos los estudiosos refieren a esta época como una donde la marginación y la insularidad eran comunes, pese a que algunos recuerdan con nostalgia esos momentos. Cuando se dio la segunda ola de la CF, en cambio, constituidos ya los premios y las editoriales especializadas, fue la crisis económica y el mejor acceso a los productos mundiales, lo que dio al traste con los esfuerzos del *fandom*.

Sin embargo, a manera de apuntamiento para una más profunda indagación, dentro de los diversos textos críticos y analíticos leídos, se puede vislumbrar que los mismos círculos provocaron algunos factores de su desaparición, pues en los tres países se habla de grupos o mafias que se apoderaron de los recursos y se asignaron los premios entre ellos, por lo que quienes se hallaban fuera del círculo o caían en desgracia, perdían la oportunidad de darse a conocer. La crítica también se volvió circular y cerrada, pues sólo se daba un reconocimiento mutuo a los miembros del grupo. Parece sintomático que casi ningún premio sobreviviera al cambio de milenio, o que se entregara luego en forma esporádica. Es decir, las mismas condiciones que

fortalecieron al género local cuando hubo dificultades para consumir y producir textos propios, fueron también en parte la causa de su desaparición.

Por otro lado, pese a que el género se ha convertido en una fuente de recursos inmensa en algunas regiones (la *sci-fi* japonesa, la inglesa y la norteamericana son hegemónicas), no ocurre lo mismo en Latinoamérica, donde pareciera que la CF ha visto mejores épocas. En los estudios revisados se consigna la desaparición de los círculos y la sobrevivencia de algunos autores individuales, muchos de los cuales siguen publicando comercialmente, no siempre dentro del género. Pero, como las temáticas han dejado de ser marginales, actualmente es posible hallarlas tanto en la literatura como en la *sci-fi* ajena a los círculos y las casas editoriales especializadas, aunque no siempre se respeta el canon. Además, con el uso de las tecnologías de la información y la comunicación, las comunidades especializadas en el género han prosperado y dado cobijo al *fandom*, aunque ya se ha desistido en muchos casos del esfuerzo editorial y los premios, y se ha visto un declive en la calidad. Por ello, es necesario señalar a manera de hipótesis, que los factores de la gestación del *fandom*, han sido también el origen de su decadencia.

En Latinoamérica, al igual que en el resto del mundo, también se está verificando un fenómeno que explica la falta de interés en la creación y consumo de literatura de CF local. La aparición de los juegos de rol, los RPG y las ediciones virtuales interactivas, han propiciado una migración de lectores y autores hacia estos medios, por lo que no es raro ver que ahora el *fandom* regional gravita en torno a estas ficciones, abandonando a la forma literaria, que ciertamente tuvo mucho vigor en el pasado siglo XX.

Fuentes de consulta

- Aguiar, R. (2003). *La ciencia ficción en Cuba*. Recuperado el 6 de junio de 2003, de Guaicán literario. Primer sitio de la Literatura de Ciencia Ficción Cubana: www.cubaliteraria.com/guaican/cronicas_articulos.html#rau.
- Alonso, A. (1999). *Ciencia-ficción en la Argentina. ¿Una curiosidad antropológica?* Recuperado el 20 de junio de 2016, de Bibliopolis: www.bibliopolis.org/articulo/cfargent.htm.
- AMCYF. (2 de julio de 2003). Recuperado el 2 de julio de 2003, de Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía: amcyf.org.
- Amis, K. (1966). *El universo de la ciencia ficción Amis (New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction)*. (J. A. Méndez, Trad.) Madrid: Ciencia Nueva.
- Asimov, I. (1983). *Lo mejor de la ciencia ficción del siglo XIX* (Vol. II). (I. Asimov, Ed., D. Santos, & F. Blanco, Trads.) España: Martínez Roca.
- Axxon. (22 de febrero de 2008). "Emilio Rodríguez". Recuperado el 21 de junio de 2016, de *Enciclopedia de la Ciencia Ficción y Fantasía Argentina*: axxon.com.ar/wiki/index.php?title=Rodrigo%C3%A9%2C_Emilio.
- Bioy Casares, A. (1940). *La invención de Morel*. Argentina: Losada.
- Bioy Casares, A. (2008). *La invención de Morel*. Buenos Aires: Colihue. Recuperado el 9 de noviembre de 2015, de books.google.com.mx/books?id=v7L7jNO0Fj0C&printsec=frontcover&dq=La+invenci%C3%B3n+de+Morel&hl=es-.419&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMIgKOK44GEyQIVxO0mCh3IxQNH#v=onepage&q=La%20invenci%C3%B3n%20de%20Morel&f=false.
- Carletti, E. J. (1989). *Axxón. Ciencia ficción en bits*. Recuperado el 2003, de deaxxon.com.ar.
- Carlino, P. (2005). *Escribir, leer y aprender en la universidad. Una introducción a la alfabetización académica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cassany, D. (1997). *Afinar el lapicero. Guía de redacción para profesionales*. Barcelona: Anagrama.
- Céspedes, G. (1985). *La Nevada*. Ciudad de la Habana: Ediciones Unión.
- Chávez Spínola, G. (2003). *Guaicán literario. Primer sitio de la Literatura de Ciencia Ficción Cubana* (G. Chávez Spínola, Editor). Obtenido de cubaliteraria.com/guaican/index.html.
- Núñez Jaime, V. (22 de octubre de 2015). "¿Por qué no bajamos de su pedestal a los figurones del narco? Entrevista a Carlos Chimal". *El País*. Obtenido de cultura.elpais.com/cultura/2015/10/22/actualidad/1445494104_962604.html.

- Colaboradores de Wikipedia. (4 de abril de 2014). "Duda (revista)". *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado el 28 de octubre de 2015, de: [es.wikipedia.org/w/index.php?title=Duda_\(revista\)&oldid=73589168](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Duda_(revista)&oldid=73589168).
- Colaboradores de Wikipedia. (9 de junio de 2015a). "Ciencia ficción mexicana". *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado el 11 de noviembre de 2015, de: es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ciencia_ficci%C3%B3n_mexicana.
- Colaboradores de Wikipedia. (14 de octubre de 2015b). "Gabriel Trujillo Muñoz". *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado el 23 de octubre de 2015, de: es.wikipedia.org/w/index.php?title=Gabriel_Trujillo_Mu%C3%B1oz&oldid=85815878.
- Colaboradores de Wikipedia. (28 de noviembre de 2015c). "Otaku". *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado el 7 de diciembre de 2015, de: es.wikipedia.org/w/index.php?title=Otaku&oldid=87348156.
- Colaboradores de Wikipedia. (27 de diciembre de 2015d). "Período especial". *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado el 8 de febrero de 2016, de: es.wikipedia.org/w/index.php?title=Per%C3%ADodo_especial&oldid=88029916.
- Colaboradores de Wikipedia. (16 de mayo de 2016a). "Daína Chaviano". *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado el 1 de junio de 2016, de: es.wikipedia.org/w/index.php?title=Da%C3%ADna_Chaviano. Dato refrendado con la referencia "Daína Chaviano, la memoria y la salvación del futuro", Begoña Piña. Qué Leer, 9 de enero de 2006, p. 75.
- Colaboradores de Wikipedia. (20 de junio de 2016b). "Historia de la ciencia del cambio climático". *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado el 24 de junio de 2016, de: es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_ciencia_del_cambio_clim%C3%A1tico.
- Colaboradores de Wikipedia. (20 de junio de 2016c). "Premio David". *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Obtenido de: es.wikipedia.org/w/index.php?title=Premio_David&oldid=88867416. CONACyT/INEGI. (2011). *Encuesta sobre la Percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología (ENPECYT) 2011*. México. Obtenido de www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/encuestas/hogares/especiales/enpecyt/2011/default.aspx.
- CONCYTEP-Semana Negra. (28 de abril de 2015). *Convocatoria I Concurso Internacional de Relatos de Ciencia Ficción Semana Negra-Concytep (2015)*. Obtenido de Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Puebla: concytep.pue.gob.mx/contenidos/item/convocatoria-del-1er-concurso-internacional-de-relatos-de-ciencias-ficcion-semana-negra-concytep-2015.
- De la redacción. (2 de junio de 2003). ""Discovery Channel, serie sobre el futuro del planeta. Ciencia ficción e historia natural, los lunes de junio. *La Jornada Virtual*. Obtenido de www.jornada.unam.mx/07an1esp.php?origen=espectac.
- De Sousa Causo, R. (6 de octubre de 2010). *Notes on Science Fiction and Fantasy in Latin America*. Obtenido de Inter Nova. The International Science Fiction Magazine: nova-

- sf.de/internova/?p=222&output=pdf.
- DeGrasse Tyson, N. (2014). *Cosmos: A Spacetime Odyssey (episodio 1)*. Estados Unidos: Cosmos Studios/Fuzzy Door Productions.
- Delgado de Cantú, G. M. (2003). "La economía capitalista y su evolución en México". En *México. Estructuras política, económica y social* (2a. ed.). México: Pearson Educación.
- Ellison, H. (1985). *Visiones peligrosas*. (D. Santos, Trad.). España: Orbis.
- Emmerich, R. (2004). *El día después de mañana* [Película].
- Encyclopædia Britannica. (21 de octubre de 2015). *Science fiction. Literature and performance*. Obtenido de Britannica: www.britannica.com/art/science-fiction.
- Encyclopædia Britannica Company. (21 de octubre de 2015). "Science fiction". *Merriam-Webster Dictionary*. Obtenido de: www.merriam-webster.com/dictionary/science%20fiction.
- Fernández Delgado, M. Á. (abril de 2002). "Los cartógrafos del infierno en México. Panorama de la Ciencia Ficción en México". *Literatura Virtual. Un sitio sin fines de lucro destinado a la difusión de la cultura*. Recuperado el 10 de febrero de 2015, de: www.angelfire.com/va3/literatura/CIENCIAFICCION.htm.
- Fernández Delgado, M. Á. (2004). "Arturo César Rojas Hernandez". En D. B. (ed.), *Latin American Science Fiction Writers. An A-to-Z Guide* (págs. 178-180). Westport, CT.: Greenwood Publishing Group.
- Fernández, B. (5 de junio de 2016). "La ciencia ficción es una cruel amante". *Confabulario No. 157. Suplemento Cultural de El Universal*, págs. 4-5.
- Fernández, M. Á. (2001). "Discurso sobre un nuevo método para el estudio de la ciencia ficción latinoamericana". *Enciclopedia de Ciencia Ficción Mexicana*. AMCYF. Obtenido de: ciencia-ficcion.com.mx/default.asp.
- Fernández, M. Á. (2013). "Más Allá de lo Imaginado: la antología que hizo historia". *CFM © Ciencia Ficción Mexicana*. Recuperado el 25 de febrero de 2016, de: cfm.mx/?cve=11:06.
- Fernández, M. Á. (21 de 10 de 2015). "Breve historia de la Ciencia-Ficción mexicana". *Wayback Machine. Internet Archives*. Obtenido de: web.archive.org/web/20080518051646/www.red-literaria.com/articulo_CFmexicana.html.
- Fundéu. (21 de julio de 2016). "mainstream, alternativas". *FundéuBBVA*. Obtenido de: www.fundeu.es/recomendacion/mainstream-alternativas/.
- Gattegno, J. (1985). *La ciencia ficción* (2a. ed.). (D. L. Sánchez, Trad.) México: FCE.
- Gómez-Jurado, J. (6 de diciembre de 2015). "El origen secreto de Star Wars". *ABC Cultura*. Obtenido de www.abc.es/cultura/abci-nacio-saga-mas-galactica-201512061404_noticia.html.
- González Neira, F. (2003). "Ciencia ficción cubana. Problemática y supervivencia". *Drimar*. Recuperado el 23 de junio de 2003, de: www.drimar.com/users/bibliopolis/articulo/cfcubana.htm.
- Goorden, B., & Van Vogt, A. E. (1982). *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*. España: Ediciones Martínez Roca. Col. Súper Ficción.

- Gorodischer, A. (1979). *Trafalgar*. Buenos Aires: El Cid Editor.
- Kubrick, S. (Dirección). (1968). *2001: A Space Odyssey* [Película].
- Kurlat Ares, S. (enero-junio 2012). "La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá". *Revista Iberoamericana*, LXXVIII(238-239), 15-22. doi: dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6884.
- Lucas, G. (Dirección). (1977). *Star Wars* [Película].
- Martré, G. (2004). *La ciencia ficción en México (hasta el año 2002)*. México: Talleres Gráficos de la Dirección de Publicaciones del Instituto Politécnico Nacional.
- Mayer Sáez, M. E. (mayo-junio de 2008). "«Delirio» del arzobispo Moxó, el «Filósofo de los Andes», 1806-1816". *Destiempos*(14), 594-612. Obtenido de www.destiempos.com/n14/dossierv.pdf.
- Microsoft. (2003). *Encarta ® Biblioteca de Consulta 2003*. USA.
- National Academy of Sciences. (2016). "About the Program". *The Science & Entertainment Exchange*. Obtenido de: www.scienceandentertainmentexchange.org/about.
- Nobel Media AB. (2014). "The Nobel Prize in Literature 2007". *Nobelprize.org*. Recuperado el 3 de noviembre de 2015, de: www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/index.html.
- Pestarini, L. (enero-junio de 2012). "El boom de la ciencia-ficción argentina en la década del ochenta". *Revista Iberoamericana*, LXXVIII(238-239), 425-439. Obtenido de revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6908/7071.
- Pringle, D. (1991). *Ciencia-ficción. Las 100 mejores novelas: una selección de lengua inglesa, 1949-1984*. (M. Figueroa, Trad.) México: Minotauro/Hermes.
- Ramírez, J. L. (1999). "Ciencia Ficción Mexicana". *Enciclopedia de Ciencia Ficción Mexicana*. Recuperado el 11 de junio de 2003, de: www.ciencia-ficcion.com.mx/default.asp.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22a ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- Real Academia Española. (21 de octubre de 2015). "Ciencia". *Diccionario de la Lengua Española*. Obtenido de: lema.rae.es/drae/srv/search?id=pfzuSEJWQDXX2DA6StnM.
- Real Academia Española. (22 de junio de 2016). "Telepatía". *Diccionario de la Lengua Española*. Obtenido de | Edición del Tricentenario: dle.rae.es/?id=ZNGfUX7.
- Remis, P. (2009). "La ciencia ficción mantiene su papel de cenicienta". *Cuba Literaria. Portal de Literatura Cubana*. Recuperado el 2009 de diciembre de 9, de: www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=6590&idseccion=30.
- Rojas, A. C. (20 de diciembre de 2010). "El que llego hasta el metro Pino Suárez". *Mortinatos* (M. A. Lupián Soto, Ed.). Recuperado el 10 de junio de 2016, de: mortinatos.blogspot.mx/2010/09/el-que-llego-hasta-el-metro-pino-suarez.html.
- Roz, G. (10 de enero de 2008). Ciencia ficción en Latinoamérica (2). Chile y sus «Años Luz». *Centro Virtual Cervantes. Rinconete*. Obtenido de: cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_08/10012008_02.htm.
- Salas, J. (26 de septiembre de 2014). "«Hola», el primer saludo mediante 'telepatía' a miles de

- kilómetros. Un experimento español consigue retransmitir palabras mentalmente a larga distancia". *El País. Ciencia*. Obtenido de: elpais.com/elpais/2014/09/26/ciencia/1411741785_506591.html.
- Sánchez Arce, C. (1994). *Los temas de la ciencia ficción en Trafalgar*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Schaffler González, F. (1991). *Más allá de lo imaginado I. Antología de ciencia ficción mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Subiela, E. (Dirección). (1986). *Hombre mirando al sudeste* [Película].
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario* (2a ed.). (F. Patán López, trad.) Mexico: FCE.
- Tite, J. (28 de febrero de 2016). "Ice Age Map of the World". Obtenido de *They Draw & Travel*: www.theydrawandtravel.com/artists/jack-tite.
- Todorov, T. (1984). *Introducción a la literatura fantástica* (2a ed.). (S. Delpy, trad.) México: Premià. Col. La Red de Jonás.
- Toledano Redondo, J. C. (5 de junio de 2015). "Sputniks cubanos. De cómo la URSS ocupó la imaginación de una generación". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. Obtenido de: ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/viewFile/4993/6585.
- Trujillo Muñoz, G. (1999a). "La ciencia ficción mexicana". *Enciclopedia de Ciencia Ficción Mexicana*. Recuperado el 11 de junio de 2003, de: www.ciencia-ficcion.com.mx/default.asp.
- Trujillo Muñoz, G. (1999b). *Los confines. Crónica de la ciencia ficción mexicana*. México: Vid.
- Trujillo Muñoz, G. (2000). *Biografías del futuro: la ciencia ficción mexicana y sus autores*. México: Universidad Autónoma de Baja California. Obtenido de books.google.com.mx/books?id=gJ759gS-u18C&lpq=PA247&dq=arturo%20c%C3%A9sar%20rojas&pg=PA248#v=onepage&q=arturo%20c%C3%A9sar%20rojas&f=false.
- Unión de Escritores y Artistas de Cuba. (2010/2016). *UNEAC. Sitio Oficial*. Recuperado el 8 de febrero de 2016, de: www.uneac.org.cu/.
- Weber, G. (24 de junio de 2016). *How an Obsolete Copy Machine Started a Revolution*. *news.nationalgeographic.com*. Obtenido de: news.nationalgeographic.com/2016/06/mimeo-mimeograph-revolution-literature-beat-poetry-activism/.
- Wikipedia contributors. (6 de diciembre de 2015). "Fan (person)". *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Recuperado el 7 de diciembre de 2015, de: [en.wikipedia.org/w/index.php?title=Fan_\(person\)&oldid=693948259](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Fan_(person)&oldid=693948259).
- Wilson, W. (1951). Chapter X. En W. Wilson, *A Little Earnest Book upon a Great Old Subject: With the Story of the Poet-Lover - See more at: www.sf-encyclopedia.com/entry/wilson_william#sthash.W6mH7XYM.dpuf* (págs. 137-149). London: Darton and Co., Holborn Hill. Obtenido de ia902605.us.archive.org/17/items/alittleearnestb00wilsgoog/alittleearnestb00wilsgoog.pdf.

World Heritage Encyclopedia. (2016). *Fan (aficionado)*. Recuperado el 10 de octubre de 2016, de World Public Library: [www.worldlibrary.org/articles/fan_\(aficionado\)](http://www.worldlibrary.org/articles/fan_(aficionado)).

Lista de esquemas

Esquema 1. Temas según Jean Gattegno y otros (cuadro tomado de Sánchez Arce, 1994: 43)...	39
Esquema 2. Temas de la ciencia ficción, incorporando elementos que son producto de la era digital.	40
Esquema 3. Rasgos retóricos y sígnicos o semióticos instituidos por la tradición histórica de la CF y la CF latinoamericana.	57

Lista de ilustraciones

Ilustración 1. Representación de la glaciación de Würm, hace diez a quince mil años (Tite, 2016).	83
--	----